

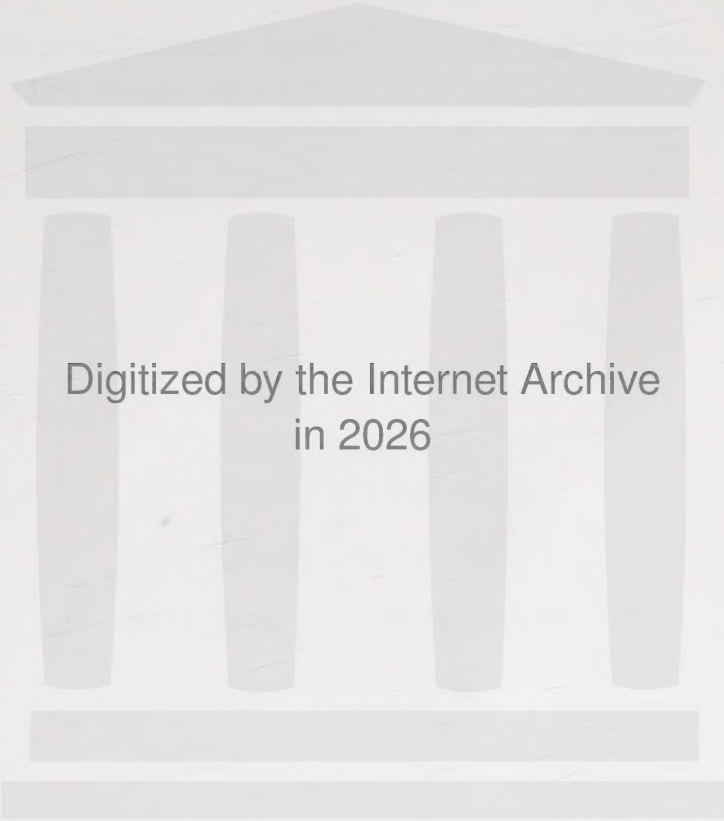
"Der Stein drängt nach draußen"

Untersuchungen zur Skulptur von Ulrich Rückriem und
ihre Entwicklung als Kunst im öffentlichen Raum.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
WESTFÄLISCHEN WILHELMS-UNIVERSITÄT
zu
Münster in Westfalen

vorgelegt von
Friedrich Meschede
aus Rüthen

1987



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554807_0023

"Der Stein drängt nach draußen"

Untersuchungen zur Skulptur von Ulrich Rückriem und
ihre Entwicklung als Kunst im öffentlichen Raum.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
WESTFÄLISCHEN WILHELMS-UNIVERSITÄT
zu
Münster in Westfalen

vorgelegt von
Friedrich Meschede
aus Rüthen

1987

Tag der mündlichen Prüfung....27.Januar.1987..

Dekan:.....Prof.Dr.....Kauffmann.....

Referent:.....Prof.Dr.Franz.Matsche.....

Korreferent:.....Prof.Dr.Karl.Noehles.....

Der vollständige Abbildungsband mit dem
Werkverzeichnis der frühen Arbeiten von
Ulrich Rückriem von 1959-1970 befindet
sich im Kunsthistorischen Institut der
Westfälischen Wilhelms Universität
Münster und kann dort eingesehen werden.

Ins Verhör
nimmt Dich mit Schweigen
ein Stein.

Ernst Meister

VORWORT

Das Werk von Ulrich Rückriem besitzt eine unverkennbare Formensprache innerhalb der zeitgenössischen Plastik. Seine kunsthistorische Innovation, Steinvolumen zu teilen und es dann erneut zusammenzusetzen, ist auch heute noch oftmals eine Provokation und löst die Frage nach Bedeutung und Inhalt aus.

Das Vorhaben, über die Skulpturen Rückriems zu schreiben, entsprang ebenso einer Provokation, zugleich rief es seinerseits Widerspruch hervor, so daß, um die eigene Sicherheit gegenüber dem Thema zu wahren, der Leser eine kritische Haltung gegenüber den Skulpturen vermissen wird. Es ist mein Ziel, durch detaillierte Beschreibung und Darlegung von Zusammenhängen das skulpturale Werk Rückriems lesbarer zu machen.

Ich danke deshalb Herrn Prof. Dr. Franz Matsche für die Bereitschaft, das Thema zu betreuen.

Mein Dank gilt Herrn Prof. Dr. Klaus Bußmann, der durch kontinuierliche Befürwortung diese Arbeit unterstützt hat. Für zahlreiche Hinweise danke ich allen, die in irgendeiner Weise Auskunft geben konnten, namentlich möchte ich an dieser Stelle Frau Antje Kind-Hasenclever, Herrn Walter Recker, Herrn Heinz Viehöver, Herrn Heinz Bergrath und Herrn Dr. Thomas Deecke danken.

Ich danke Herrn Professor Ulrich Rückriem, daß er dem Projekt ohne Vorbehalte zustimmte, und dafür, daß er nie über seine Skulpturen "dozierte" und statt dessen mir Möglichkeiten bot, an Ausstellungen praktisch mitzuarbeiten, um durch Erfahrung sein Werk zu verstehen.

Ich danke den Feunden, die durch Zuhören und Gespräche Gedanken mitformuliert haben, Dank an Annette, Tomasz, Claria und Ursula; an Sabine, die geduldig das Manuskript entzifferte und in einen lesbaren Text umschrieb.

Schließlich danke ich meinen Eltern, deren Vertrauen und Geduld alles ermöglicht hat.

INHALT

Seite

EINLEITUNG	1
Kapitel 1: ASPEKTE DER PLASTIK NACH 1945	4
1.1 Terminologie	4
1.2 Raumauffassungen	6
1.3 Die Situation der Plastik um 1960	9
1.4 Primary Structure — Minimal Art	15
1.4.1 Primary Structure	16
1.4.2 Minimal Art	20
I Robert Morris — Choreographie der Volumen	
II Donald Judd — die andere Komposition	
III Carl Andre — Schritte als Raumerfahrung	
1.5 Bodenplastik	32
Kapitel 2: DIE ENTWICKLUNG DES WERKES VON ULRICH RÜCKRIEM	37
2.1 Biographie	38
2.1.1 Forschungsstand zum Werk von Ulrich Rückriem	40
2.2 Analyse der frühen Werke 1959-1970	42
2.2.1 Steinskulpturen 1959-1964	43
I Architekturmotive	
II Figurative Motive	
2.2.2 Holzskulpturen 1959-1964	52
2.2.3 Bildnisplastik	55
2.2.4 Holzkonstruktionen 1965/66	60

		Seite
2.2.5	Bandeisenplastiken	64
2.2.6	Armieisenplastiken	69
2.2.7	Grabstätten und Denkmale	71
I	Grabstätten	
II	Frenz — Friedhofsanlage	
	Denkmale:	
I	Nörvenich	
II	Frauwüllesheim	
III	Derichsweiler	
2.3	Die Zeit um 1968 — Entwicklungsstand und Erneuerung	78
2.3.1	Bruch mit der Tradition — Rückkehr zum Stein	80
2.4	Der Kanon der Steinskulpturen von 1968 bis 1970	81
2.4.1	Die Skulpturen und Themen	82
I	Teilung — Vertikaler Schnitt	82
II	Unterschiedliche Volumen zusammen- ziehen	
III	Teilungen — Horizontale Spaltung	
IV	Die geometrische Grundform herausarbeiten	
V	Teilung — Horizontale Spaltung/ Vertikaler Schnitt	
VI	Prozesse — Ergänzungen	
2.4.2	Der Impuls zur ersten Teilung	86
2.5	Die Gestaltungsstrukturen bei Ulrich Rückriem	88
2.5.1	Gesteineigenschaften	90
2.5.2	Technische Prozesse und deren Eigenschaften	93
2.5.3	Grundform und Symmetrie	95
2.5.3.1	Exkurs: Grundformen in kunsthistori- scher Tradition	102
2.5.3.2	Rückriem und Andre	106

	Seite
2.5.4	Die Entwicklung von Architektur im Stein 109
2.5.5	Variation 112
2.5.6	Proportion 114
Kapitel 3:	PROJEKTE IM ÖFFENTLICHEN RAUM 122
3.1	Historische Entwicklung und Begriffsbestimmung 122
	Bauplastik — Kunst am Bau
3.2	Skulpturen von Ulrich Rückriem im öffentlichen Raum 128
3.2.1	Münster 132
	Ulm
3.2.2	Bielefeld 141
	Berlin
3.2.3	Venedig 143
3.3	Das Heinrich Heine-Denkmal in Bonn 153
3.3.1	Der Begriff des Denkmals 154
3.3.2	Das Denkmal für Heinrich Heine in Bonn 155
3.3.2.1	Exkurs: Entstehungshintergründe — Geschichte der Heine-Denkmale 156
3.3.3	Beschreibung des Denkmals 164
3.3.4	Das Heine-Denkmal im Kontext der autonomen Skulpturen 168
3.3.5	Das Tor-Motiv 171
3.3.6	Das Standort-Motiv 173
3.3.7	Abschließende Interpretationen 178
3.4	Das Denkmal für den Ort der Juden- deportation in Hamburg 181
3.4.1	Beschreibung 181

	Seite
3.4.2	Das T-Motiv 182
3.5	Werkimmanenter Bedeutungswechsel bei Denkmälern 184
3.5.1	Das ungegenständliche Denkmal 185
3.5.2	Standort und Proportion 188
3.6	Frankfurt 192
3.6.1	Skulptur und Architekturkritik und Denkmal 196
Kapitel 4:	SCHLUSS 199
4.1	Zusammenfassende Ergebnisse 199
4.2	Bewertung 202
4.3	Epilog — Rückriem und Palermo 204
Anhang:	"Ich lege keine Musterkarte vor" Ulrich Rückriem über Wettbewerb und Kunst am Bau 207
Anmerkungen	
Bibliographie	
Katalogteil: Das Frühwerk Abbildungen	

EINLEITUNG

Die Ausstellung "Skulptur" 1977 in Münster und das dort gezeigte Werk von Ulrich Rückriem "Dolomit zugeschnitten" gaben mir Anlaß, mich mit den Skulpturen Rückriems zu beschäftigen. Der Impuls, dies in der vorliegenden Form zu realisieren, wurde durch Ärger ausgelöst; die kategorische Ablehnung dieser Skulptur durch das Publikum sowie das teilnahmslose Verhalten der meisten Fachleute, von Ausnahmen natürlich abgesehen, haben bewirkt, die Skulpturen Rückriems zum Thema zu wählen.

Im gleichen Jahr, als die Skulptur "Dolomit zugeschnitten" in Münster am 05.01.1981 abgebaut wurde, besuchte ich im WS 1981/82 ein Seminar zur Entwicklung der Plastik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Prof. Dr. Franz Matsche am Institut für Kunstgeschichte Münster, das den Entschluß bekräftigte und die Grundlage zu dem Thema gelegt hat.

Die Untersuchung der Skulpturen von Ulrich Rückriem verstehe ich als einen Beitrag zur jüngeren Entwicklungsgeschichte der Plastik. Zunächst war ein genereller thematischer Schwerpunkt angestrebt, der die Frage der Kunst im öffentlichen Raum anhand unterschiedlicher Plastiken untersucht. Im Verlauf der Recherchen, Überlegungen und Erkenntnisse erschienen mir die Voraussetzungen für die Einbeziehung Rückriems in eine solche Arbeit nicht gegeben; das von mir rekonstruierte Frühwerk lenkte die Aufmerksamkeit auf andere Fragestellungen, die mir wichtiger und ergiebiger erschienen, so daß ich eine monographische Arbeit konzipierte, die beschreibend die Gestaltungsmethodik vorstellt, ausgehend von der Methode der Strukturanalyse. Die Tatsache, daß dem Werk Rückriems explizit keine Raumtheorien zugrundeliegen, wie es bei der Minimal Art der Fall ist, und die wachsende Überzeugung, daß das Werk einer Persönlichkeit zu Beginn der kunstwissenschaftlichen Untersuchung nicht schon zuvor

stilistisch vereinnahmt werden kann, bedingte die Prä-misse, nach der ich deskriptiv-monographisch die Skulpturen vorstellen möchte. Die Strukturanalyse bietet hierzu die Möglichkeit, Aspekte auf isolierte Erscheinungsformen zu lenken, so daß durch die Konstellation von Ähnlichkeiten Aussagen über die Skulpturen und deren Intention möglich wurden.

Während der Arbeitszeit an dem Manuskript hat sich das Werk von Ulrich Rückriem intentional deutlich verändert, die Steinskulpturen sind heute allein wichtig und Träger seiner Idee von Kunst, die an sich das interpretierende Wort verdrängen will. Die Skulptur im Außenraum und ihre neue Bestimmung sind die Innovation und Intention Rückriems. Diesem Ergebnis vorgreifend, verstehe ich meine Arbeit als thematisch gebundene Monographie.

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel: Einleitend stelle ich zunächst Raumtheorien in der Kunstwissenschaft vor, dann die historische Situation der Plastik nach 1945, gemessen an deren Raumauffassungen, Die Darlegung über Minimal Art beschreibt die zeitgenössische Innovation der Plastik, welche mit der Entwicklung Rückriems parallel entsteht. Rückriem besuchte keine Akademie und gehörte keiner schulmäßigen Bewegung an, so daß sich sein Werk nicht ohne Einflüsse, jedoch relativ unberührt von zeitgenössischen Tendenzen (z.B. Fluxus, Pop Art) entwickelte. Seine Entwicklung hin zur originär charakteristischen Gestaltungsstruktur der heutigen Skulpturen stellt das zweite Kapitel dar, wobei das Frühwerk (1959-1968) und die formalen Strukturen der Zeit nach 1968 beschrieben werden. Das dritte Kapitel untersucht dann die Projekte im öffentlichen Raum, wobei eine langsame Verlagerung der Intentionen zu erkennen ist, Rückriem sich von rein formalistischer Gestaltung abwendet und nun durch die gewachsene, neue Formsprache in Gestalt des Heinrich Heine-Denkmal von 1982 zu Aussagen mit skulpturalen Mitteln findet, die über die werkimmanente Bedeutung hinausgehen. Von 1982 an kündigt

sich eine wechselseitige Beziehung von Skulptur und Denkmal an, autonome Skulpturen erscheinen wie ein "Denkmal".

Die Arbeit wurde von mir im Herbst 1982 begonnen, zu einer Zeit also, als die Aspekte im Werk Rückriems durch neugeschaffene Skulpturen verlagert wurden. Die Ausstellung im Städel in Frankfurt/Main 1984 sollte zunächst den Schlußpunkt der Untersuchung bilden; seither haben Beobachtungen Details herausgebildet, die auch die Werke der siebziger Jahre konkretisieren und zudem andere Fragen bezüglich der heutigen Situation aufwerfen. Die geringe zeitliche Distanz zum Thema, der Umstand, keine zu überprüfende Theorie zugrundelegen zu können, sowie auch das Erleben der künstlerischen Persönlichkeit, das diese Veränderungen und Neuformulierungen respektiert, lassen diese Arbeit analog zur Formensprache Rückriems zu einem "Work in progress" werden, und insofern ist das Ergebnis nicht allein die Beantwortung von Problemen, sondern zugleich die Formulierung weiterhin offener Fragen.

Kapitel 1: ASPEKTE DER PLASTIK NACH 1945

1.1 Terminologie

Zu Beginn soll die Terminologie bezüglich dreidimensionaler Kunstwerke bestimmt werden. Zudem muß die Gattung Plastik, so wie sie für die folgende Behandlung Gültigkeit haben soll, umrissen werden, um bereits an dieser Stelle die Aufmerksamkeit auf eine bildhauerische Tradition zu lenken, von der die Werke sogenannter "Maler-Bildhauer" ausgeschlossen werden können.

Die Verwendung ungefaßter, elementarer Werkstoffe wie Stein, Holz, Eisen, eine Ausbildung als Steinmetz lassen es zu, Rückriem von einer Tradition und damit von jenem Entwicklungsstrang innerhalb der Plastik abzusetzen, die 1912 mit der "Gitarre" von Picasso begann. Rückriems Werke sind auszuschließen von jenen Objekten, in denen gemäß der Forderung Boccionis im "Technischen Manifest der futuristischen Plastik" vom 11. April 1912 "zwanzig Stoffe in einem einzigen Werk" angewendet werden können.

Gemeinhin werden Kunstwerke mit drei Dimensionen von Höhe, Länge, Breite als Plastik und Skulptur bezeichnet; beide Begriffe werden oftmals synonym verwendet. Auf die sprachliche Ungenauigkeit wies Werner Hofmann hin: "... im Deutschen spricht man ohne eindeutige Unterscheidung vom Bildhauer und vom Plastiker, von Skulptur und Plastik."¹ Nach dem etymologischen Ursprung der Worte Plastik und Skulptur und dem dort angesiedelten Verständnis versucht man, daraus abgeleitet, eine Unterscheidung in den technischen Verfahrensweisen zu begründen. So schreibt Eduard Trier: "Plastik in Stein und Holz wird durch ihren Entstehungsprozeß charakterisiert. Der Bildhauer muß aus dem Stein und Block weghauen und weg-schneiden, um seine Körpervolumen zu verwirklichen. Daher ist auch das treffende Wort für diese Werke des Bild-Hauens: Skulptur."² Kurt Badt trennt die Begriffe

in ähnlicher Weise unter Berufung auf die Schriften Albertis, der diese technisch orientierte Unterscheidung vorgab. Nach Alberti entsteht Plastik "per via di pore" und Skulptur "per via di levare" — letzteres entspricht der von Michelangelo überlieferten Arbeitsmethode. Kurt Badt versteht den Begriff Plastik in jener übergreifenden Bedeutung, mit der alle dreidimensionalen Gebilde erfaßt werden; ergänzend dazu betont er, daß der adjektivische Gebrauch "plastisch" zugleich eine Qualitätsbezeichnung impliziert, die die Werke eines Bildhauers beurteilend charakterisiert.³

Seit diesen Überlegungen hat die Entwicklung von dreidimensionalen Arbeiten nach 1960 nicht zu einem bestimmten Sprachgebrauch beigetragen, so daß "das Wort Bildhauerei = Skulptur kaum mehr geeignet ist, für die neuartigen Werke der plastischen Kunst beim Wortsinn genommen zu werden. 'Konstruktionen', 'Objekte', 'Assemblagen', 'Environments', 'Modelle', 'Skulpturen', 'Handlungsformen' oder einfach 'Arbeiten' sind heute mit dem immer noch gebräuchlichen Gattungsbegriff Skulptur auch gemeint, und diese anscheinend unbegrenzte Vielfalt der Möglichkeiten gibt der Plastik im 20. Jahrhundert ihre große Spannweite", konstatierte Reinhard Hohl 1980.⁴

Diese Anmerkungen zur Terminologie können nur eine sprachliche Begrenztheit bewußt werden lassen, jedoch keine Lösungen geben. Gemäß der Badtschen Auffassung soll Plastik als zusammenfassender Oberbegriff verstanden werden, und die Werke, die aus Stein und Holz gehauen sind, werden von mir konsequent mit Skulptur bezeichnet — selbst wenn es zu sprachstilistischen Wiederholungen kommen muß —, zumal bei Rückriem die lateinische Bedeutung von Skulptur (*sculpere* = schneiden) wörtlicher als je zuvor in seiner Bildhauerei zu finden ist.

Nach der Terminologie gilt es — insbesondere bei dreidimensionalen Werken — eine Bedingung des Erlebens von Plastik zu artikulieren. "Für die kategoriale Bestimmung der Plastik ist es sehr wichtig, daß sie die Dreidimen-

sionalität selbst abgibt, die der Gegenstand, den sie darstellt, auch besitzt. Die Plastik unterscheidet sich kategorial von der Malerei dadurch, ... daß die Plastik im physikalischen Raum sich befindet."⁵

In dieser Unterscheidung Imdahls liegen Kriterien für die Auswahl der plastischen Beispiele in dieser Arbeit, so daß für Beschreibungen Skulpturen bevorzugt wurden, die aus der eigenen Anschauung erfahren werden konnten, was Anlaß zum dem Hinweis gibt, daß jede Fotografie nur als Hilfsmittel zu werten ist, in dem Sinne, wie es Moholy-Nagy formulierte: "das erlebnis eines kunstwerkes kann niemals durch schilderung zum besitz werden. beschreibungen und analysen sind bestenfalls zerebrale wegbereiter und sie können den mut zu dem versuch geben, es durch eigene auseinandersetzung in seiner zeitlichen und biologischen gültigkeit zu erobern."⁶

1.2 Raumauffassungen

Ein "kategoriales" Kriterium ist der "physikalische" Raum, der aus kunsthistorischer Tradition näher bestimmt werden muß. Mit dem Begriff "Raum" wird ein vieldeutiges Abstraktum umschrieben, das, unterschieden nach Fragestellung und Aussageintention, inhaltlich belegt ist. Die Abhandlungen von Hedwig Conrad-Martius, "Der Raum", München 1958, und Max Jammer, "Das Problem des Raumes, Entwicklungen der Raumtheorien", Darmstadt 1960, zeigen, daß der Raumbegriff in einer geistesgeschichtlichen Entwicklung zunächst ein philosophisch-theologisches, später, gebunden an die Fortschritte der Naturwissenschaften, ein philosophisch-physikalisches Problem darstellte, in welchem dem Raum ein attributiver Charakter für eine jeweilige Geisteshaltung zukommt; insbesondere bei religionswissenschaftlichen Deutungsansätzen wurde diese Funktion des Raumbegriffes in Anspruch genommen.

Die Entwicklung des Begriffes "Raum" innerhalb der Kunstgeschichte macht eine Verlagerung deutlich, an der eine grundlegende Veränderung bezüglich des Verständnisses der künstlerischen Gattungen sichtbar wird. Nach Hans Jantzen, "Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff", München 1938, wurde der Begriff "Raum" anfänglich zur Beschreibung von Tiefe als Illusion ausschließlich bei der Malerei verwendet, so, wenn Jakob Burckhart von "Raumdarstellung" spricht und damit um 1855 den Begriff "Raum" als ein Kompositum einführt.⁷ Danach war es dann August Schmarsow, der 1905 mit dem Begriff "Raumgebilde" Werke der Architektur erfaßte und damit den Raum als dreidimensionales Faktum vom illusionistischen Gebrauch bei Burckhart absetzte.⁸ Schmarsow gab Kriterien für die drei Hauptkunstgattungen vor, die in der Folgezeit lange das feste Gerüst einer Unterscheidung lieferten und bewirkt haben, daß innerhalb der kunsthistorischen Literatur Raum vorrangig als ein architektonisches Raumgebilde aufgefaßt wurde. Schmarsow definierte die Künste als "Flächenbildnerin" (Malerei), "Körperbildnerin" (Plastik) und "Raumbildnerin" (Architektur). Die "künstlerischen Gestaltungsprinzipien" in der Architektur ergaben sich aus dem Erkennen von anthropomorphen Momenten wie "paarig sein" (Sinne, Glieder), was Schmarsow Symmetrie nannte, "aufrecht stehen", was als Proportion bezeichnet wurde, "nach vorne gerichtet sein", was sich als Rhythmus verstand.⁹ Diese Kriterien von Symmetrie, Proportion und Rhythmus bezog Schmarsow ausdrücklich nur auf Architektur und band somit den Raumbegriff an diese Kunstgattung.

Wölfflins Kategorien, mit denen er Architektur bestimmte und dabei Raum implizierte, waren mehr physikalischer Art, indem er die Stoffe und deren Eigenschaften von Kraft und Schwere, die in ein Gleichgewicht gebracht werden müssen, nannte; für Wölfflin war Architektur "begrenzter Raum".¹⁰

Max Raphael sah eine Hauptaufgabe der Architektur darin,

Form und Inhalt in "motorische Empfindungen"¹¹ eingehen zu lassen, womit ein Bewegungsmoment als Raumerfahrung angesprochen wurde.

Dagobert Frey brachte zeitliche Komponenten in die Architekturbetrachtung und damit in die Raumdiskussion ein, indem er zwischen "simultan und sukzessiv"¹² unterschied, der Vorstellung folgend, daß ein Bauwerk niemals in seiner Ganzheit simultan, sondern nur sukzessiv erfaßt werden kann. Von hier fand später Vogt-Göknil zu dem Begriff der "horizontalen Dimension"¹³, die den Raum als Ausdehnung auffaßt, der darin "umhaft" wird und worin sich der Betrachter befindet. Mit dem Begriff "Umerlebnis" griff Vogt-Göknil ein Kriterium aus der Terminologie Sedlmayrs auf, der Raum als Ort zwischen Betrachter und Raumgrenze sah. Erst aus der Bewegung des Betrachters im Raum und seiner Beziehung zu den Stoffen der "Raumgrenze" (Sedlmayr) entsteht nach Sedlmayr die Erlebnisfähigkeit des Raumes.¹⁴ Alle diese Raumauffassungen bezogen sich ausschließlich auf historische Epochen der Architektur, um diese mit Hilfe eines Raumbegriffes in ihrer wesenseigenen Erscheinung voneinander abzusetzen. Es wird deutlich, daß in der kunstwissenschaftlichen Literatur der Raumbegriff für die Bewertung von Plastik kaum herangezogen wurde, Plastik blieb im Schmarsowschen Sinne "Körperbildnerin". Eine Ausnahme stellen die Veröffentlichungen von A.E. Brinckmann dar, der erstmals "Plastik und Raum als Grundformen der künstlerischen Gestaltung", München 1922, thematisierte und mittels des Raumbegriffes die bis dahin getrennt betrachteten Gattungen verglich.¹⁵

An diesen Auffassungen des kunsthistorischen Raumbegriffes ist die Tatsache bedeutsam, daß der an Architektur entwickelte Raumbegriff heute auf skulpturale Werke ohne Vorbehalte angewendet wird, worin sich, vorgreifend auf spätere Ausführungen, ein grundlegender Wandel im Verständnis von Plastik ankündigt. Kurt Badt lehnte es in "Raumphantasien und Raumillusionen", Köln 1963, noch ab,

der Gattung Plastik eine raumgestaltende Aufgabe zuzuweisen, bei der allein Raum für sich Gegenstand der Darstellung ist.¹⁶

Die Entwicklung des Raumbegriffes ergibt einen Indikator für ein sich veränderndes Bewußtsein. Die Veröffentlichungen von Eduard Trier, "Figur und Raum", Berlin 1960, und Carola Giedion-Welcker, "Plastik im 20. Jahrhundert, Volumen und Raumentwicklung", Stuttgart 1955, sprachen bereits im Titel das veränderte Raumbewußtsein an, das jedoch oberflächlich definiert war.

Die Veröffentlichung von Hans Albrecht, "Skulptur im 20. Jahrhundert, Raumtheorien", Köln 1977, versuchte wissenschaftliche Raumtheorien (Conrad-Martius/Jammer) auf die Plastik zu übertragen und diese wieder als Attribut einer Raumauffassung zu verstehen, wobei sich nun die Verlagerung des Raumbegriffes von der Architektur auf die Plastik vollzogen hat.

Im Verlauf dieser Arbeit verstehe ich Raum in seiner Abstraktheit als nach allen Seiten offenen Ort und werde dieses allgemeine Verständnis durch Ergänzungen beschreibend konkretisieren, so daß eine differenzierte Verständigung möglich wird. Ich folge der Definition von Badt, daß "Raum die Leere in gewisser Ausdehnung" (S. 69) ist, "Plastik das Verhalten zum Raum" (S. 11), demzufolge die "stereometrischen Körpermassen" (S. 144) den "allgemeinen Raum zum Ort" (S. 114) individualisieren.¹⁷

1.3 Die Situation der Plastik um 1960

Es liegt außerhalb der Zielsetzung dieser Arbeit, die Geschichte der Plastik von 1945 bis 1960 detailliert nachzuzeichnen, doch soll ein Rahmen skizziert werden. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Plastik hatten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Spektrum entfaltet, das in seiner Breite und Gegensätzlichkeit zuvor nie

existiert hatte. Eine Entwicklung, die mit Rodin, als Vertreter einer sich in den umgebenden Raum öffnenden Intention, und Maillol, als deren kontrapunktische, den eingeschlossenen Raum blockhaft verdichtende Auffassung, begann, schien mit dem Tod Brancusis im Jahre 1957 abgeschlossen. Brancusis Werke, namentlich die Variationen zur "Endlosen Säule", markieren eine neu gewonnene Homogenität von Volumen und Form, deren Gliederung und Beziehung zum Raum, zudem die Ablösung der figurativen Darstellung als zentrales Thema der traditionellen Bildhauerei. Eine nachfolgende Bildhauergeneration mußte an diese Errungenschaften anschließen.

Die Entwicklung der Plastik in Europa nach dem zweiten Weltkrieg kann nicht als ein Spannungsbogen bis in die 60er Jahre hineingeführt werden. Den Rückblick auf diesen Zeitraum hatte die documenta II 1959 in Kassel ausdrücklich zum Thema. Im Katalogvorwort bestimmte Eduard Trier zwei Pole, die er mit Brancusi als Gestalter von Körpervolumen und Gonzales als "Zeichner im Raum" benannte, worin sich gerade Eigenschaften des Erstgenannten auflösen. Zwischen diesen zwei Traditionen zeigte sich um 1960 eine Vielfalt von Arbeiten, die Trier so umschrieb: "Mit einem Wort: Die Kontroverse, stellvertretend schon sichtbar im Gegensatz der Wegbereiter Brancusi und Gonzales, wird dieser Ausstellung ihr Gesicht geben. Insgesamt nehmen 80 Bildhauer an der documenta II teil, die damit, zumal die Skulptur erstmals in der Orangerie und Karlsruhe eigene Ausstellungsräume und -fläche bekam, in diesem Umfang als die erste große Skulpturenausstellung gesehen werden kann und darin Werner Hofmanns Worte einzulösen beginnt, daß der Plastik die Zukunft gehöre." Hofmann hatte in seiner Veröffentlichung "Die Plastik des 20. Jahrhunderts", Hamburg 1958, im Schlußkapitel "Die gegenwärtige Situation"¹⁸ ein Spektrum des Verschiedenen zwischen den benannten Polen Brancusi und Gonzales entfaltet, das nach einer geschichtlichen Dauer und der dadurch bedingten Selektion auch noch 1984 Gültigkeit zu besitzen scheint. In

der Ausstellung "Skulptur im 20. Jahrhundert", Basel 1984, wurde eine Sektion den 50er Jahren gewidmet, und man legte mit der Auswahl der dort vertretenen Künstler den Schwerpunkt auf die unterschiedlichen Aspekte von Metallplastik nach Gonzales als die charakteristischen "Neuansätze der 50er Jahre"¹⁹.

Diese Bewertungen sind insofern einzuschränken, als es viele Künstler gab, die zeitgleich zu Brancusi und Gonzales gearbeitet haben und auf andere Einflüsse zurückzuführen sind. Zunächst gelangten nach dem Zweiten Weltkrieg Bildhauer zu internationaler Anerkennung, die bereits vor 1939 in ihrer Formsprache gefestigt waren.

Abb. 1 Henri Laurens (1885-1954), Jacques Lipchitz (1891-1973), Jean Arp (1887-1966) und Alexander Archipenko (1887-1964) sind hier zu nennen. Als direkte Fortsetzung der Formsprache Arps und Archipenkos muß auch das Werk

Abb. 2 Henry Moores (geb. 1898) genannt werden. Diese Namen stehen für eine Generation, die formal ihre Werke aus dem synthetischen Kubismus entwickelte und danach in den 20er und 30er Jahren ihre Formen aus blockhaft-festen Massen in organisch-fließende Volumen uminterpretierte und die motivisch einer figurativen Darstellung treu blieb. Diese Formsprache wurde in den 50er Jahren gewissermaßen ein "internationaler Stil", der bis in die 60er Jahre hinein wirksam die Arbeit vieler Bildhauer beeinflusste. Daneben dominierte im deutschsprachigen Raum noch sehr lange zusätzlich der Einfluß von Maillol (1841-1944) und Rodin (1840-1917) als auch der des früh verstorbenen Wilhelm Lehmbruck (1880-1919), beispielsweise in figurativen Werken von Gerhard Marcks (1889-1984), Georg Kolbe (1877-1947), Gustav Seitz (1906-1969), Karl Hartung (1908-1967) und Bernhard Heiliger (geb. 1915), für den diese Bewertung nur bis 1960 zutrifft.²⁰

Isoliert innerhalb dieser Zeit standen die Arbeiten von Fritz Wotruba (1907-1975), dessen Skulpturen in den 50er Jahren die Figur — nach dem Grad der Abstraktion gemes-

sen — mittels Blockhaftigkeit und rhythmischer Volumen-
gliederung zu einer geschlossenen Kernplastik zurückfüh-
ren. Bei den figurativen Werken Wotrubas begann der tek-
tonische Formaufbau einzelner Körperglieder sich zu ar-
chitektonisch ausgeprägten Vorstellungen umzuwandeln,
wobei geometrisch-kubische Formen die Erscheinungsweise
prägten. Als konsequenteste Entwicklungsstufe dieser ar-
chitektonischen Auffassung von Skulptur ist die Kirche
auf dem Georgenberg bei Wien von 1976 anzusehen.²¹

Um ein vollständiges Bild der 50er Jahre zu versuchen,
sollen auch die Anfänge einiger jüngerer Bildhauer er-
wähnt werden, die nicht eindeutig den beiden Wegberei-
tern Brancusi und Gonzales zugeordnet werden können.
Hier meine ich die frühen Arbeiten von Emil Cimiotti
(geb. 1927), Otto Herbert Hajek (geb. 1927), Ernst Her-
manns (geb. 1914) und Norbert Kricke (1922-1984). Allen
gemeinsam scheint in diesem Zeitraum bis 1960 das Be-
streben, die geschlossenen Oberflächen einer Kernplastik
bis zum Äußersten aufzubrechen. Hierfür wurde die Ver-
wendung von Bronze- oder Steinguß-Verfahren charakteri-
stisch, Materialien und Techniken, die es erlaubten,
Hohlräume zu bilden, belebte Flächen, wobei stellenweise
Aufbrüche das Volumen einsehbar machen. Bei Cimiotti äu-
ßerte sich diese formale Gestaltung am Motiv des Men-
schenbildes und läßt Vergleiche zu der französischen
Bildhauerin Germaine Richier zu. Hajek, Hermanns und
Kricke deuteten eine neue Thematik in der Plastik an,
die bereits im Titel angesprochen wurde, so in Hajeks
"Raumknoten", Hermanns' "mehrteiliger Plastik" und
Abb. 4 Krickes "Raumplastiken".²² Für alle drei genannten Bild-

Abb. 5 hauer änderte sich dann die formale Gestaltungsweise,
und nach einer "informellen" Phase der plastischen Ge-
staltung wendeten sie sich nach 1960 erneut geschlosse-
nen Oberflächen zu und gestalteten Plastiken auf der
Grundlage geometrischer Motive. Zwischen Frühwerk und
Alterswerk der genannten Bildhauer liegen charakteristi-
sche Neuansätze der 50er Jahre. Sie treten allgemein im
Bereich der Metallplastik auf, wo eine Reihe von Bild-

hauern jenes Zeichnen im Raum (Gonzales) aufgriff und die eigentlich junge Tradition der Eisenplastik weiterführte. Die aus dem Surrealismus kommende Haltung — im Sinne der Metamorphose vorgefundener Dinge, die kontextuell umgedeutet werden — war die Grundlage für das Entstehen der Eisenplastik. Wie zu Beginn bei Gonzales und Picasso steht zunächst der abbildhaft illusionistische Bezug im Vordergrund, dann wird der abstrakte Raum selbst Thema der Skulptur. Solche Einflüsse werden an der Genese der Werke von Robert Jakobsen (geb. 1912), Robert Müller (geb. 1920), Walter Brodmer (1903-1973) und, in mehr ingenieurhafter Weise, bei Hans Uhlmann (1900-1976) deutlich. Sie wandelten die zur Metamorphose tendierende Auffassung um zu einer konstruktiv-technischen Erschließung der Möglichkeiten des Materials Eisen, so wenn beispielsweise in Plastiken von Robert Müller der Körperaufbau insektoider Wesen als Motiv aufgegriffen wird, um über das Mimetische hinaus die Körperkonstruktion als solche darzustellen.

Abb. 6

Eine ähnliche Entwicklung läßt sich am Werk von Eduardo Chillida (geb. 1924) feststellen, der vorgefundene Teile, z.B. Werkzeuge, mit artifiziellen Elementen zu einer Konstruktion verband und nur noch das Dinghafte des Gefundenen und Geschaffenen artikulieren will.

Der englische Bildhauer Anthony Caro, dessen Werk 1960 einen prägnanten Bruch aufweist, leitet über zu einer bedeutsamen Innovationsphase der Plastik im 20. Jahrhundert. Caro (geb. 1924) war zunächst von 1951 bis 1953 Werkstattgehilfe bei Henry Moore und arbeitete mit Moore zusammen an öffentlichen Aufträgen. Caros eigenes Werk war in der Zeit von 1953 bis 1959 geprägt von figurativen Bronzen, die ein zerstörtes, torsohaft fragmentiertes Menschenbild äußerten, das von Verletzungen, bildhauerisch gesprochen: Einbrüchen in die Oberfläche, gekennzeichnet war. 1959 besuchte Caro den amerikanischen Eisenplastiker David Smith (1906-1965), der durch den Einfluß von Gonzales zu Plastiken mit industriell vorge-

Abb. 7

fertigten und gefundenen Teilen gekommen war. Nach seinem Besuch bei Smith gab Caro das figurative Arbeiten auf, um nun ausschließlich mit Eisenprofilen und Schrottelementen zu arbeiten, wobei es bedeutsam wurde, daß Caro die Elemente seiner Plastiken auf dem Boden beließ und somit die Horizontale als Kompositionsachse in die Plastik einbrachte. Dadurch setzt sich Caro entschieden von David Smith ab, der zwar mit gleichartigen Eisenelementen arbeitete, jedoch durch die Beibehaltung der Vertikalachse figurativ-illusionistische Momente erhielt, ein Aspekt, gegen den sich die Intention Caros richtete, indem er durch die Erstreckung der Formen auf der Bodenfläche jeden anthropomorphen Charakter zu vermeiden suchte. Was dieses Kompositionsmittel bezüglich der Raumauffassung bedeutet, soll im Zusammenhang mit der Minimal Art ausführlicher besprochen werden.

Abb. 8

Das Erscheinungsbild der Plastik nach 1945 kann mit zwei übergreifenden Positionen, die um 1960 ausgebildet waren, charakterisiert werden. Einmal die Tradition der volumetrischen figurativen Plastik mit ihrer vielfältigen Erscheinungsweise, die aus französischer Provenienz die Abstraktion und Deformation als freie künstlerische Gestaltung von Körpern suchte. Aus deutscher Provenienz ist eher die Stilisierung der menschlichen Figur zu beobachten, die ein ideales Menschenbild zu wahren ver-

Abb. 9

suchte und dazu sich klassischer, überlieferter Formen bediente. Daneben ist das Gestalten des Raumes mit abstrahierten und abstrakt-dinghaften Motiven und Formen zu erkennen, womit versucht wurde, Plastik und Raum mehr und mehr ungegenständlich und damit unliterarisch in ein neues, ausschließlich auf Form und Raum bezogenes Verhältnis zu gründen. Diese Ansätze der Plastik um 1960 näherten sich einer gattungsübergreifenden Intention, Raumvorstellungen, die vordem der Architektur eigen gewesen waren, nun mit Mitteln von plastischen Elementen zu formulieren. Als Anmerkung sei verweisend ergänzt, daß in entgegengesetzter Denkweise auch neue Architektur sich als funktional gebaute Plastik verstand.²³

1.4 Primary Structure — Minimal Art

Auf der Grundlage geometrischer Formkörper entstehen von 1960 an in Amerika Plastiken, die heute mit den Begriffen "Primary structure" und vor allem "Minimal Art" bezeichnet werden.²⁴ Dabei entstanden Werke, deren allgemeinste Struktur sich auf einfache Grundformen gründete, was andererseits zur Folge hatte, daß fortan, oberflächlich betrachtet, jede plastische Äußerung im ungegenständlichen Bereich sofort mit dem Label Minimal Art etikettiert wurde. Im folgenden soll nun ein differenzierteres Bild dieser Kunstrichtung gegeben werden, das deutlich machen will, daß selbst innerhalb der Hauptvertreter der Minimal Art unvergleichbare Unterschiede bestehen.

Der Begriff "Minimal Art" wurde im Januar-Heft der Zeitschrift "Arts magazine" 1965 von dem Philosophen und Kunstkritiker Richard Wollheim geprägt und war, wie so viele andere Stilbezeichnungen, als ein Negativbegriff mit abwertend-kritisierender Intention formuliert worden.²⁵

Unter der Bezeichnung Minimal Art werden von mir die Bildhauer Robert Morris (geb. 1931), Donald Judd (geb. 1928) und Carl Andre (geb. 1935) vorgestellt, womit der Hinweis gegeben werden soll, daß ich nicht die gesamte Erscheinung der Minimal Art in ihrer verzweigten, vor allem auch konzeptuellen Ausrichtung erläutern werde. An Morris, Judd und Andre werden exemplarisch jene Hauptmerkmale verständlich, die, einmal im Bezug auf Raumvorstellungen, dann im Bezug auf Rückriem und nach 1960 allgemein auf dreidimensionale Werke mit geometrischen Motiven bezogen, sich von der Minimal Art absetzen.

Der Begriff "Primary Structure" war der Titel einer Ausstellung, die 1966 im Jewish Museum in New York umfangreich die Werke unterschiedlicher Bildhauer vorgestellt hat: "Primary structure, Younger american and british sculptors". Der Begriff stammte von Kynaston Mc Shine

und vereinigte, wie der Untertitel ankündigt, auch europäische Tendenzen der Minimal Art, vertreten durch Anthony Caro, Philipp King und William Tucker. Im Unterschied zur Bezeichnung Minimal Art versuchte der Begriff Primary Structure von einem positiven Ansatz her die Formeigenschaften der Werke in ihrer Gültigkeit zu erfassen. Ich benutze den Begriff Primary Structure, um im folgenden Überblick einige Bildhauer zu behandeln, die in dieser Weise zu Beginn der 60er Jahre mit "Primärformen" gearbeitet haben, aber nicht unter der Bezeichnung Minimal Art subsumiert werden sollen.

1.4.1 Primary Structure

Der Begriff "Primary Structure" will jene der Geometrie entstammenden Formen und das daran gebundene systematische Denken einer Gestaltungsweise benennen. Kreis, Quadrat, Rechteck und deren Verhältnis zueinander, plastisch gesprochen, euklidische Körper, Kegel, Kubus, Zylinder, sind die Hauptmotive. Das Aufgreifen dieser Motive und Formen in den 60er Jahren ging zurück auf die Aneignung der bildnerischen Mittel des Konstruktivismus. Der Konstruktivismus russischer Prägung und seine Verbindungen zur niederländischen "De Stijl"-Bewegung und dem Bauhaus, das diese Lehren am wirksamsten verbreiten konnte, waren Vorbild.

Diese Entwicklungsstränge einer konstruktiven Gestaltungsweise, auf deren spezifische Unterscheidung hier nicht näher eingegangen werden kann, waren die dominierenden Innovationen der zwanziger Jahre in allen drei Gattungen der Kunst. Indem einige russische Künstler wie Kandinsky und Lissitzky als Bauhaus-Lehrer berufen wurden, Moholy-Nagy, Mondriaan und van Doesburg in der Reihe der Bauhaus-Bücher veröffentlichten, kam es zu einem regen Austausch der unterschiedlichen Ansätze.

Durch die Vertreibung der Bauhaus-Lehrer während der Nazi-Herrschaft gelangten die Ideen des Konstruktivismus nach Amerika, wo zahlreiche Künstler, die diese Gestaltungsweise vertraten, ein Exil gefunden hatten, in dem sie weiterarbeiten konnten.

Dies mag einer der wesentlichen Gründe sein, weshalb die Minimal Art in Amerika entstehen konnte und weshalb es nach dem Krieg in Europa keine Tradition ungegenständlicher, geometrischer Kunst gab. Der Konstruktivismus war in den fünfziger Jahren aus dem Bewußtsein der Künstler verdrängt und konnte deshalb von den beschriebenen Entwicklungen überlagert werden. In Amerika dagegen wurden in der Gattung der Architektur und der Malerei konstruktivistische Konzepte aufgegriffen und weiterentwickelt.²⁶

In der Architektur waren es die Werke von Mies van der Rohe und Walter Gropius, die durch ihre amerikanische Schülerschaft die Ideen in der Raumkunst verbreiteten. Aus dieser Genese sind die Plastiken von Tony Smith (geb. 1912) zu bewerten, der zeitweise bei Frank Lloyd Wright gewesen war und 1961 die Architektur aufgab, um ausschließlich im Bereich der Plastik zu arbeiten. Seine Werke, oft der Minimal Art zugeordnet, zeigen noch deutlich ihre Abstammung aus der architektonischen Denkweise, und es war bezeichnenderweise ein mit Studenten erstelltes Architekturmodell, das Tony Smith bewog, nur noch Plastiken zu schaffen, was das oben Gesagte belegt, daß die Grenzen zwischen reiner Architektur und reiner Plastik aufgehoben werden. Vereinzelt hatte Smith bereits in den 50er Jahren Skulpturen geschaffen. Die ersten Werke nach 1968 entstanden aus einfachem Sperrholz, das gefaßt wurde; später ließ Smith die Werke in Eisenblech ausführen. Smith hatte bereits während seiner Architektentätigkeit Polyeder als Entwürfe erstellt, die auf mathematischen Konstruktionen aufbauten und, einem modularen Prinzip folgend, die kristalline Gestalt von prismatischen Körperformen zeigten. Dieses modulare, darstellenden Geometrie entlehnte Prinzip wird in der

Abb. 10 Plastik "Smoke" von 1966 ersichtlich und verweist auf die gleichförmig sich fortsetzende Gesetzmäßigkeit. Die Gestaltungsweisen wurden von Smith auch in theoretischen Aufsätzen dargelegt.²⁷ Trotz der Einfachheit und seriellen Reihung primärer Grundformen oder auch gerade wegen des Moduls als Gestaltungsprinzip zeigen die Plastiken von Tony Smith deutliche Momente von Komposition und Gliederung, von Proportion und Herstellung und äußern sich darin als einmalig verstandene Plastiken, die eine mathematisch-geometrische Struktur darstellen.

Aus einer gänzlich anderen Tradition stammend und von gleichbedeutendem Einfluß wie Tony Smith nehmen die Werke von David Smith eine Mittlerposition innerhalb der Primary Structure hin zur Minimal Art ein. Einmal ist es die Entwicklung des plastischen Werkes von David Smith, das bis zum frühen Unfalltod 1965 in der "Cubi-Serie" seinen Höhepunkt findet, zum anderen ist es das entscheidende, fast legendäre Zusammentreffen mit Anthony Caro 1959, das Caro seine neue und einflußreiche Werkphase beginnen läßt.

David Smith begann um 1940 mit Eisenplastiken, nachdem er in Abbildungen Werke von Gonzales gesehen hatte. Ähnlich wie beispielsweise auch Chillida in Spanien ging Smith dazu über, vorgefundene Eisenelemente seinen Figuren einzuverleiben. Später, nachdem Smith eine Zeitlang in der Metallindustrie gearbeitet hatte und sich dann auf seiner Farm in Bolton Landing ein Atelier aufgebaut hatte, machte er ein industrielles Prinzip zur Methode, indem er vorgefertigte Industrieteile per Katalog bestellte, um sie, aber eben anders als in der industriellen Produktion, als identische Elemente seriell zu verwenden. Es entstanden Plastiken, die entfernt immer noch eine fabelartig surrealistische Vorstellung assoziieren ließen, die technischen Elemente der Plastik wurden in den metaphorischen Kontext figurativer Bildwelten umgedeutet.

Erst allmählich fand David Smith mit seiner letzten

Werkgruppe, der Cubi-Serie, zu einfachen, geschlossenen Formen wie Zylinder, Kubus oder gestreckten Balkenformen, die aus geschliffenen Metallblechen gefertigt waren. In den Kompositionen dieser "Cubis" äußert sich eine subtile Spannung zwischen Labilität und Tektonik, dabei stehen die fest konturierten Körperformen im Widerspruch zu der glänzenden, fast entmaterialisierten Oberflächenbeschaffenheit, auf der sich Lichtreflexe einfangen und spiegeln. In dieser Auffassung einer "entmaterialisierten" Plastik finden sich Gedanken wieder, die Moholy-Nagy am Bauhaus formuliert hatte.²⁸ David Smith steht damit exemplarisch für die amerikanische Entwicklung der Kunst. Aus den europäischen, vom Surrealismus geprägten Einflüssen gelangte Smith zur tektonischen Konstruktion, zur flächenhaften Struktur geometrischer Körper.

Unter dem Aspekt der Primary Structure muß auch Anthony Caro genannt werden. Nach dem Besuch bei David Smith gab Caro die figurative Plastik auf und begann, sich ausschließlich mit Eisenplastiken zu beschäftigen. Was er von Smith übernahm, war die Verwendung industriegefertigter Produkte: In der Art und Weise, wie er diese wählte und wie er mit ihnen gestaltete, schuf Caro eine grundlegende Innovation in der Geschichte der Plastik. Caro beließ die Elemente wie zufällig daliegende Dinge auf der Bodenfläche und führte damit die Horizontale als Kompositionsachse ein.²⁹ Caros Plastiken der Zeit von 1960 bis 1969 beziehen strenge, lineare Formen, Profile und geometrische Körper ein; seine Bedeutung ist in zahlreichen Publikationen dargelegt worden.³⁰ Was die Innovation der Horizontalachse für die Wahrnehmung und Erlebnisfähigkeit von Skulptur zu leisten vermag, soll zusammen mit Beispielen von Carl Andre später vertieft werden. Als Lehrer der St. Martin's School of Art in London kommt Caro eine bedeutende Vermittlerrolle zu, die starken Einfluß auf eine jüngere Bildhauergeneration ausübte und damit eine Brücke schuf zwischen der aktuellen amerikanischen Tendenz zu ihrer europäischen Re-

zeption.³¹

Faßt man die konstruktivistische Tradition innerhalb der Primary Structure weiter, als sie in der Ausstellung 1966 repräsentiert wurde, so lassen sich auch im deutschsprachigen Raum vergleichbare Äußerungen finden, die unabhängig von amerikanisch-englischen Einflüssen die Idee einfacher, geometrischer Grundformen zur Gestaltung von

Abb. 13 Plastiken aufgriffen. Hier möchte ich nur die Kartonplastiken von Erwin Heerich erwähnen, der von 1962 an sich mit dem Verhältnis von kubisch-zylindrischen Volumen beschäftigte und dabei die Durchdringung dieser Körper thematisierte und gestaltete.³² Dieses eine Beispiel mag genügen, um anzudeuten, daß zu Beginn der 60er Jahre der Konstruktivismus in Deutschland wieder ins Bewußtsein gerufen wurde. Sicherlich haben die in dieser Zeit veröffentlichten Schriften von Kasimir Malewitsch, "Suprematismus, die gegenstandslose Welt", Köln 1962, die Wiederentdeckung geometrischer Formen beschleunigt.

1.4.2 Minimal Art

Unter der Bezeichnung Minimal Art (Richard Wollheim) versteht man eine spezifisch amerikanische Tendenz der Plastik, die wesentlich von den Bildhauern Robert Morris, Donald Judd und Carl Andre geprägt wurde, in ihrer Vielfalt jedoch noch weitere Namen umfassen müßte. Minimal Art thematisierte Raum- und Wahrnehmungsstrukturen von Körpern im Raum und ist daher in besonderer Weise in der Bildhauerei ausgeprägt worden, wenngleich sich eine analoge Bezeichnung auch in der Musik findet. Dabei haben die jeweiligen Künstler ganz unterschiedliche Wurzeln, aus denen sie ihr plastisches Konzept entwickelt haben. Die Minimal Art kennzeichnet eine theorieabhängige Erscheinungsweise, was vor allem in der Phase nach 1966 die Grenzen zur Concept Art fließend macht, den Plastiken der Minimal Art einen intellektuell-rationalen Cha-

rakter verleiht, wofür Sol LeWitt genannt werden muß. Die Bildhauer der Minimal Art formulierten Theorien und gaben darin Auskunft über ihre Intentionen. So erschien im "Arts Year Book" 1965 von Donald Judd der Aufsatz "Specific Objects", im Jahr darauf der zweiteilige Aufsatz von Robert Morris "Notes on sculpture" im "Art Forum". Beide Bildhauer machten gestalttheoretische Ansätze für ihre Arbeit geltend, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Max Wertheimer begründet und dann von unterschiedlichen Disziplinen aufgegriffen worden waren, so auch in den kunsthistorischen Studien von Rudolf Arnheim. Arnheims Buch "Art and visual perception", Princeton 1954, gab in den methodischen Begriffen die grundlegende Terminologie der Minimal Art-Theorie vor.³³

Arnheim untersuchte aus kunsthistorischer Fragestellung die Struktur und Bedingung der Wahrnehmung von Werken der Kunstgeschichte. Dabei legte er mit Begriffen aus dem Vokabular der Gestaltpsychologie ein Gerüst zugrunde, das Kriterien für die Analyse der Kunstwerke lieferte, Begriffe, die sich auch in der Terminologie der theoretischen Äußerungen von Judd und Morris wiederfinden lassen, was verständlich wird, wenn man weiß, daß Judd und Morris als zwei ausgebildete Kunsthistoriker von 1960 an Plastiken schaffen.

"Die Gestaltpsychologie hat von Anfang an und in ihrer ganzen Entwicklung während des letzten halben Jahrhunderts immer eine Verwandtschaft zur Kunst gezeigt."
(Arnheim, 1965, S. XV)

Der Gestalttheorie folgend, ist "Sehen das Erfassen von sinnvollen Strukturen" (von Ehrenfels). Arnheim definiert Gestalt als "ein wesentliches Merkmal eines durch die Augen erfaßten Objektes. Sie enthält die räumliche Charakterisierung eines Dinges außer Ort und Richtung", wobei die Wahrnehmung des Ganzen vor dem Detail steht (Arnheim 1965, S. 34).

Ein zentraler Begriff Arnheims als Kriterium ist "simplicity", Einfachheit, was auch bei Judd und Morris die

geometrische Form bedingt. Arnheim: "Absolut gesehen ist ein Ding dann einfach, wenn es aus einer geringen Anzahl von Strukturmerkmalen besteht. Relativ gesehen hat ein Ding Einfachheit, wenn in ihm ein komplexer Gehalt durch eine möglichst geringe Zahl von Strukturelementen organisiert wird." (Arnheim, 1965, S. 44)

Hier wird das Anliegen der Minimal Art und die Bedeutung einer geometrischen Form für die Gestaltwahrnehmung der Plastiken theoretisch vorformuliert.

Die Schriften von Merleau-Ponty griffen die Gestalttheorie unter philosophischen Aspekten auf und formulierten Fragen zur Wahrnehmung und ihrer Struktur, wie sie von der Minimal Art visualisiert wurden.³⁴ Hierdurch wird deutlich, daß nicht allein die Rezeption geometrischer Formen aus allein kunstimmanenter Tradition wirksam wurde, sondern, daran gebunden, auch die Frage nach der Struktur des Sehens dieser Körper, die Bedingungen der Wahrnehmung unter raumbezogenen, formalen Aspekten ganz neu thematisiert wurde; neu, weil sich diese Untersuchungen ausschließlich auf Volumen bezogen und nicht mehr allein auf das zweidimensionale Abbild von Körpern wie z.B. zur Zeit des Kubismus, als die Malerei neue Bewußtseinsebenen der visuellen Wahrnehmung artikuliert.

I Robert Morris — Choreographie der Volumen

Robert Morris begann um 1961 mit Holzplastiken, die aus einfachen Brettern zusammengezimmert waren. Zunächst entstand "Box with the sound of its own making", eine Holzschachtel, in der ein Tonband den zuvor aufgezeichneten Herstellungsprozeß akustisch abspielte, ein Objekt, das die Rezeption Duchampscher Intentionen anzeigte. Sehr bald kehrte sich Morris von diesen Einflüssen ab, und 1961 entstand "Pine portal", ein aus Pinienbrettern türartig gestaltetes Hochrechteck, bei dem der über das Rechteck hinausragende Türsturz den Portalcharakter

deutlich evoziert. Das Thema Portal und die archaisch anmutende Materialbehandlung lassen an diesem Objekt Einflüsse von Constantin Brancusi erkennbar werden, über den Morris 1962 am Hunter College seinen Master degree absolviert hatte.

Das wichtigste Werk dieser Zeit war die Plastik "Column", eine weiß gefaßte Säule aus Sperrholz mit quadratischem Grundriß, an der keine Gliederung des Volumens zu erkennen war. Zur Oberfläche bemerkte Morris selbst: "This neutral anonyne surface suggests that anyone could have made the piece as it stands."³⁵ In diesem Zitat wird ein Aspekt herausgestellt, der für alle weiteren Betrachtungen von Bedeutung ist. Die sichtbaren Oberflächen sollen neutral sein und negieren die Handschrift des individuell Gemachten, so daß es jedermann geschaffen haben könnte. Die Intention dieser Anonymität spricht die Haltung des Künstlers aus, seine Person als Gestaltenden zurückzunehmen zugunsten der geschaffenen Gestalt des Werkes, das dadurch objektiver erscheint. So wie es jedermann schaffen könnte, soll es nun auch jedermann erkennen können. Das ist hier die Definition und das Ziel des Objektiven.

Die Plastik "Column" war insofern von Bedeutung, als sie konzipiert war für eine Performance und dort in einem siebenminütigen Stück als "Stage piece" auf dem leeren Bühnenraum dreieinhalb Minuten stehend und dreieinhalb Minuten liegend zu sehen war. "Column" war in ihrer Form ganz auf sich selbst bezogen und stellte nichts außer sich selbst dar, allein ihre Gestalt trat dem Betrachter in zweifacher Weise vor Augen: als stehende und dann als liegende Form.

Im Zusammenhang der Performance war diese Plastik zunächst Requisit in einem Aktionsraum, der daneben auch von tänzerischen Darbietungen mitbestimmt wurde. Durch die veränderte Position von Stand und Lage wurde die Plastik zunächst nur in Beziehung zum Tänzer gedacht, der die Wahrnehmung dieser Plastik, ihre Größe und Ge-

Abb. 14

stalt, ihr Verhältnis zu ihm und zum Bühnenraum nun in einer ständig wechselnden Bewegung zu erfassen suchte. Im Kontext tänzerischer Konzepte ließen sich hier zum Vergleich auch Arbeiten von Oskar Schlemmer an der Bauhausbühne heranziehen.³⁶

Unter dem Aspekt der Plastik ist die "Column" nicht ausschließlich Darstellungsgegenstand, sondern vielmehr Darstellungsmittel, mit dem Auskunft über die Beziehung von Volumen im Raum, dessen Beziehung zum Betrachter und das Verhältnis beider zum Umraum gegeben werden sollte. Der Anonymität der ungegliederten Plastik kam eine entscheidende Rolle zu, weil erst dadurch das im Abstand zur Plastik wechselnde Erscheinungsbild der reinen Gestalt wahrgenommen werden konnte. In konsequenter Weiterführung dieses Konzeptes entwickelte Morris mehrere in Größe und Form identische Körper, die in unterschiedlichen Standpositionen gleichzeitig alle möglichen Gestaltweisen darstellten. Am bekanntesten sind jene "L-Shapes", mit denen Morris die divergierenden Wahrnehmungen identischer Volumen im Raum erfahrbar machen wollte. Bei der Ausstellung in der Green-Galerie New York 1963 wurden mehrere "Stage-pieces" gezeigt, die das Konzept anschaulich machten und den zeitlich nacheinander praktizierten Vorgang der Performance durch die Vielzahl und Gleichheit der Körper in unterschiedlichen Positionen simultan vorführten. Es war kennzeichnend für die Ausstellungen von Morris zu dieser Zeit, daß sich diese Installationen aus der Performance entwickelt haben, und so verstanden, nehmen mehrere identische "L-Shapes" die Position des Tänzers ein und wandeln sich darin vom Requisit zur eigenständigen Plastik, der Raum ist nicht mehr Bühne, sondern durch Zustandspositionen der Formen ein Architekturraum geworden, in dem ein Betrachter seinen Wahrnehmungsort suchen und sich ergehen mußte. Durch diese Choreographie der Volumen sollte dem Betrachter ein aktives Verhalten im Raum zugewiesen werden.³⁷

Abb. 15

II Donald Judd — die andere Komposition

Donald Judd fand auf andere Weise zu geometrischen Grundformen. Nachdem er sich zunächst mit Malerei beschäftigt hatte, dann mit Reliefobjekten, begann Judd 1963 dreidimensionale Objekte zu erstellen, anfänglich aus einfachem Sperrholz, später aus Aluminium oder Stahl. In dieser Entwicklung der technischen Fertigung liegt eine vergleichbare Intention wie bei Morris vor: die industriell gefertigten Objekte sollten als unindividuelle, technoide Artefakte erscheinen.

Die Objekte von Judd zeigten sich immer als exakte geometrische Kuben, die ersten Sperrholzkisten (heute im Abbemuseum, Eindhoven) wiesen oben eine Öffnung auf, spätere Arbeiten waren gänzlich geschlossen (Kunstmuseum Basel).

Eine Plastik besteht bei Judd aus mehreren identischen Kuben, die hinter- bzw. nebeneinandergereiht sind im Abstand einer halben Kantenlänge als Zwischenraum. Für seine Plastiken prägte Judd den Begriff "Specific object"³⁸, mit dem er seine Werke von den tradierten Gattungen abgrenzen wollte. "Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closed or distant, to one or the other."³⁹ Die Objekte von Judd sollten sich bereits durch ihren Objektcharakter von jeder Gattung abgrenzen.⁴⁰ "New work always involves objections to the old, but these objections are really relevant only to the new."⁴¹ Judd wollte sich mit seiner Theorie in mehrfacher Hinsicht von anderen Einflüssen absetzen, ausdrücklich aber von einer europäischen Kultur und deren Kriterien von Komposition, anthropomorpher Proportion, handwerklicher Bearbeitung und Material, indem Judd diesen Aspekten dem Begriff des "Unhierarchischen" entgegensetzte. Die Manifeste Judds waren das Bekenntnis einer spezifischen amerikanischen Kunst, die ihr Selbstbewußtsein aus der kulturellen Unabhängigkeit von

der europäischen Kultur beziehen wollte, eine Haltung, die bereits von Barnett Newman in seinen Texten massiv vertreten wurde.⁴²

Abb. 16 Ziel der seriell aufgestellten, identischen Kuben-Objekte ist es, in der von allen Seiten gleichwertigen Lese- richtung der Plastik eine Ganzheit abzugeben, die als gestalterisches Grundprinzip ebenso auch in der Binnen- gliederung an jedem einzelnen Kubus auftrat. Das meint, daß jeder einzelne Kubus als Ganzheit begriffen wird. Obwohl alle Seiten faktisch gleich sind und eben diese Beschaffenheit aufgrund der einfachen, rationalen Kubus- form sofort mitgedacht wird, ist immer nur eine Ansicht des Kubus wirklich sichtbar. Um jedoch die sechs mögli- chen Ansichtsflächen eines Kubus wirklich zu zeigen, wird seine Gestalt in sechsfacher Ausführung darge- stellt. Somit stellt sich in der Abfolge dieser Reihe die Ganzheit des einen Elements optisch dar. Die Abfolge wiederum macht gerade aufgrund der stereotypen Formen eine je veränderte Gestaltwahrnehmung aufgrund von Per- spektive und Distanz, Blickwinkel und Überschneidungen deutlich. Obwohl die Ganzheit gewußt wird, kann sie nicht als solche gesehen werden. Es ist die Erkenntnis dessen, was D. Frey anhand der Architektur mit "simultan und sukzessiv" zu unterscheiden suchte (vgl. S. 9).

Der ganzheitliche Charakter einer Plastik bei Judd, der sich aus der Identität des Einzelnen in der unhierarchi- schen Abfolge mehrerer gleicher Elemente ergibt, ist notwendig, um die intendierten Wahrnehmungsstrukturen bewußt zu machen. Remy Zaugg hat in seiner Werkmonogra- phie die Plastik "Untitled, Six steel boxes" (1969) im Museum für Gegenwartskunst Basel ausführlich beschrie- ben.⁴³ Trotz der scheinbaren Verhältnislosigkeit der Ku- ben in deren Anzahl, Abfolge und Aufstellung ist ein ge- stalterisches Prinzip zu eruieren, das erkennbar werden läßt, daß es sich bei Judd um eine Art von "Nonrela- tional" handelt, die eine andere Komposition zugrunde- legt, die sich möglicherweise dadurch von europäischem

Verständnis von Komposition unterscheidet, daß sie kalkulierter eine theoretisch vorab begründete Erkenntnis einbezieht. Die andere Komposition findet ihre Gesetzmäßigkeit in dem rationalen Konzept der Plastik, die ihrerseits nur funktioniert, wenn dieses Konzept durchstrukturiert ist, also analog zur Komposition einer Gesetzmäßigkeit unterliegt.

III Carl Andre — Schritte als Raumerfahrung

Carl Andre entwickelte parallel zu Morris und Judd eine der wesentlichen Innovationen der Minimal Art, wobei gerade Andre durch seine stringente Kontinuität die Möglichkeiten der Minimal Art bis in die heutige Zeit moduliert hat. Carl Andre arbeitet seit 1959 an stelenartigen Gebilden, die intentional an Skulpturen von Brancusi anknüpfen wollten, indem Andre die direkte Auseinandersetzung mit dem Werkstoff und materialgerechten Methoden einübte, mit dem Ziel, stereotype Formen herauszubilden. Ähnlich wie bei Morris war auch bei Andre das Werk Brancusis der Impuls zum Beginn plastischer Gestaltung geworden, was mit der Brancusi-Rezeption in Amerika erklärt werden kann. 1958, ein Jahr nach dem Tod Brancusis, fand in New York eine Retrospektive statt, die in ihrer Einflußnahme auf die Entwicklung der Plastik vielleicht mit der der Cézanne-Retrospektive in Paris von 1907 auf die Malerei zu vergleichen ist.

Für Carl Andre stellte die oft zitierte "Last Ladder" von 1959 die Auseinandersetzung mit Brancusi dar, in der, ähnlich wie in den Motiven der "Endlosen Säule", alternierend stereotype positiv-negativ-Formen gebildet wurden. Andre bewohnte ein gemeinsames Atelier mit Frank Stella, was hier insofern von Interesse ist, als Stella zu dieser Zeit in seinen "Streifenbildern" ein Motiv modular-seriell in der Malerei verwendete und die Modulform dann als Bildformat ausführte, so daß diese "shaped canvases" ein Prinzip von Minimal Art in der Malerei

verdeutlichen. Möglicherweise dann auch beeinflusst von Mark di Suvero, der in der Ausstellung "Art of Assemblage", New York 1961, vertreten war,⁴⁴ schichtete Andre später zugeschnittene Balken übereinander, die durch eine Verzapfung so zueinandergefügt waren, daß die Plastik sich als eine geschlossene, aber facettenreiche Großform zeigte; andere Arten der Schichtung bildeten eine kubische Form aus Balken, die mittels im Verbund geschichteter Lagen die Plastik optisch verspannten.

Andre erhielt 1966 die für ihn wichtige Einladung, an der Ausstellung "primary structure" teilzunehmen, nachdem er vier Jahre nicht an dreidimensionalen Werken gearbeitet hatte. Carl Andre legte 137 Backsteine hochkant hintereinander, so daß damit eine kettenartige Abfolge gebildet wurde, die zwei Räume verbindend zusammen-

Abb. 17 schloß. Diese Arbeit mit dem Titel "Lever" kommentierte Andre lapidar: "All I'm doing is putting Brancusi's 'Endless Column' on the ground instead of in the sky. Most sculpture is priapic with the male organ in the air. In my work, Priapus is down on the floor. The engaged position is to run along the earth."⁴⁵

Was Andre mit wiederholtem Bezug auf Brancusi so einfach ausdrückte, hatte Folgen für die Entwicklung der Skulptur nach 1966, weil nun durch diesen radikalen Gebrauch der Horizontalachse, wie sie auch Caro in anderer Weise für sich genutzt hatte, Raum als Strecke, gemessen mit plastischen Modulen (Backstein), erfahrbar gemacht wurde. Noch im selben Jahr gestaltete Carl Andre den Raum der Tibor de Nagy Gallery in New York, wo sein Konzept einer Raumauffassung prägnant erkennbar wurde. Diese Installation trug den Titel "Equivalents" und zeigte acht unterschiedliche geometrische Grundformen, die jeweils aus 120 Backsteinen, zweilagig geschichtet, bestanden. Wie im Titel angesprochen, waren die Volumen und der numerische Bestand der Backsteine aller acht Formen identisch, die Elemente unterscheiden sich jedoch deutlich in ihrer äußeren Gestalt, die vom Quadrat bis zum lang-

Abb. 18

gestreckten Rechteck eine jeweils verschiedene Modulation visualisierte. 1967 führte Andre das gleiche Konzept in negativer Weise in der Dwan Gallery in Los Angeles durch, indem er die Bodenfläche mit Backsteinen bedeckte und in äquivalenten Ausgrenzungen die Grundfläche des Raumes einsehbar beließ. Dieses war gewissermaßen die Negation des Materials, denn die gestalteten Formen bestanden als Einschnitte negativ in einer Backsteinschicht, welche das Niveau des Grundrisses abbildete. Andre hatte damit sein Verständnis von Plastik auf eine größtmögliche Flächigkeit reduziert, das Volumen allein auf die Kontur einer geometrischen Gestalt beschränkt.

Diese Werke veranschaulichten Andres Definition von Skulptur: "Placing is cutting into space."⁴⁶ Die Definition spricht das Ziel der Installation an: "Placing", womit angezeigt ist, daß Andres Raumerstreckungen als eine Form von Platz verstanden werden wollen; zudem deutet "cutting into space" eine abstrakt entmaterialisierte Raumauffassung an, die, betont durch die Wortwahl "space", was im Gegensatz zu "room" eine kosmisch-absolute Dimension ausdrückt, mit dem deutschen Wort "Raum" nicht näher differenziert werden kann.⁴⁷ "Placing is cutting into space" legte Grundrisse, über denen sich Raum konzeptuell öffnet, wobei die plastisch-additive Reihung der Backsteine ein begrenzendes Profilmuster darstellte, das in den absoluten Raum eingriff und so den Raum zum "Werkstoff" der Gestaltung nahm; überspitzt formuliert skulptiert Andre mit den haptischen Elementen von Plastik den Raum (= space).

Die Plastiken von Carl Andre greifen mittels ihrer horizontalen Erstreckung in den Raum ein und zielen auf eine Wirkungsweise ab, die im Bezug auf die dargelegten Formen ähnliches anstreben, wie es Morris und Judd intendierten. Allgemein gilt in der Minimal Art, daß in der Diskrepanz einer von Verstand geleiteten Wahrnehmung, die die seriell verwendeten Einzelformen als identische, exakte geometrische Körper sieht, und einer optischen,

durch die Raumperspektive sich verzerrenden Gestaltveränderung es die absichtsvolle Wirkungsweise der Minimal Art ist, durch Irritation beim Betrachter Bewegungsmomente auszulösen, so daß dieser durch Ab- und Umschreiten des Werkes die erfahrene Divergenz zwischen Verstand und sinnhafter Wahrnehmung auszugleichen sucht. Hierzu war das proportionale Verhältnis der Minimal Art-Objekte so gewählt, daß immer eine Aufsicht gegeben war, so daß ein Erkennen der ganzheitlichen, aber verzerrten Gestaltgrenzen ermöglicht, nicht jedoch die gewußte Beschaffenheit der Form optisch zu überprüfen war.

Für Carl Andre gelten diese Bewegungsintentionen in besonderer Weise; gerade die richtungsweisende Längs-streckung seiner Installation evoziert die Motorik des Betrachters, so daß diese Plastiken für die betrachter-eigene Körpererfahrung konzeptuell die "Schritte im Raum" als Raumerfahrung mittels Skulptur ansprechen. Hier bietet sich abschließend ein Vergleich zu Rodins "L'Homme qui marche" (um 1900) an, eine Plastik, die entgegen ihrem Titel eben keine schreitende Person, sondern den Stand darstellt, dadurch also mit statisch-plastischen Mitteln Bewegung suggeriert; reziprok dazu greift Andre dieses Thema auf, um es als Wirkung und Faktum, nicht als Illusion zu gestalten. Rufen wir hier die Begriffe von Frey, Raphael und Sedlmayr bezüglich ihrer Raumkriterien in Erinnerung, so läßt sich gerade bei Andre das Moment von simultan und sukzessiv, von motorisch und erlebnishaft in der Plastik wiederfinden. Im Ergebnis kann man die Errungenschaften der Minimal Art nach unterschiedlichen Aspekten umschreiben. Fußend auf Intentionen amerikanischer Maler wie Barnett Newman und Frank Stella und Ad Reinhardt, ist Minimal-Artisten gemein, daß sie im dreidimensionalen Medium jede Illusion einer Darstellung ausschließen wollen. An die Stelle der Illusion ist die Gestaltwahrnehmung als angestrebte Wirkung getreten. Um die nuancierten Veränderungen in Abhängigkeit des Betrachterstandortes vom Objekt sinnlich und intellektuell zu erfassen, sind Voraussetzungen not-

wendig. Zu diesem Zweck wird mit geometrischen Grundkörpern gestaltet; "Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience"⁴⁸, bemerkte Morris. Die Einfachheit aller seriell verwendeten Einzelformen gab eine Voraussetzung dafür, daß, unhierarchisch innerhalb des Ganzen, die Form als Modul der Struktur erkannt werden konnte.

Nach den Gestalteigenschaften war die Proportion zum Standort ein wesentliches Kriterium in der Minimal Art. Dabei impliziert die flache Größe der Objekte zweierlei: einmal war sie so gewählt, daß die Einzelform noch exakt ganzheitlich erfaßt werden kann, sie soll in Aufsicht gesehen werden können. In Verbindung damit erhält jedoch die additive Abfolge aller Elemente einen Umfang, der den Betrachter beim simultanen Erfassen irritiert.

Zudem wollte die Minimal Art, den Aussagen Morris' folgend, in der so gewählten Proportion den Charakter des Öffentlichen der Plastik erzielen: "The quality of intimacy is attached to an object in a failly direct proportion as its size diminishes in relation to oneself. The quality of publicness is attached in proportion as the size increases in relation to oneself ... the qualitix of publicness or privateness are imposed on things."⁴⁹ Es kündigt sich hier ein neues Verständnis von Plastik an, die in situ geschaffen wird und öffentlich ist allein schon aufgrund der Bestimmung formaler Qualitäten, der Objektivität und deren Wirkungsweise. Das Verständnis dieser Plastik und deren proportionalen Größen wirkte sich in grundlegender Weise auf das Raumverständnis der Minimal Art aus, denn die Werke mußten, um in ihrer Intention zu bestehen, eigens für Räume geschaffen werden, so daß, streng genommen, etliche Werke der Minimal Art sich nur in entsprechenden Räumen präsentieren lassen, einige aufgrund des Raum-Objekt-Verhältnisses nur in Innenräumen wirksam platziert werden können.⁵⁰

Bei Andre und Morris artikulierte sich ein Raum-Plastik-

Verständnis, das die jeweils dargebotenen Werke in ihrer Proportion zu dem jeweiligen Raum kommensurabel macht, für den Betrachter jedoch inkommensurabel erscheinen läßt; die Plastiken stellen nichts dar außer sich selbst im Bezug zum Raum; diese Abhängigkeit ist gerade das Thema der Minimal Art, gewissermaßen eine "taille directe" — am "Werkstoff" Raum. Dieser Befund läßt nun zwei Aussagen zu: Einmal gibt es innerhalb der Minimal Art den Begriff des "Bozzetto" nicht mehr, zum anderen, und das wird im Vorgriff auf die Skulpturen von Ulrich Rückriem bemerkenswert, kann es in der Minimal Art nicht den Begriff des Subjektiven und des Denkmals geben, weil jeder andere Inhalt als die Gestaltwahrnehmung im Verhältnis zum Raum ausgeschlossen ist, so daß die Minimal Art den Inhalt ihres Verständnisses von Öffentlichkeit als objektiv-rationale Struktur definierte.⁵¹ Hierzu ist es notwendig, daß jeder aufgrund allgemeingültiger Bedingungen die Formen erkennen kann, die Größe der Formen diese aus dem Privatbereich lösen, wie Morris es im Zitat anspricht, und somit allein an öffentlichen Orten (Hallen, Museen, Plätzen) Plastiken der Minimal Art sinnvoll installiert werden können.

1.5 Bodenplastik

Zum Abschluß muß noch ein die Plastik der Minimal Art und Primary Structure übergreifender Aspekt dargestellt werden. Gemeint ist die horizontal komponierte Bodenplastik mit ihren besonderen Eigenschaften, die in den 70er Jahren weite Verbreitung erfahren hat und heute zum Allgemeingut der Bildhauerkunst geworden ist, vergleichbar den organisch-mooresken Formen am Ende der 50er Jahre.

Die Kunstgeschichtsschreibung spricht Anthony Caro die Innovation zu, erstmals Elemente seiner Plastiken abweichend von der überlieferten Vertikalachse in die horizontale Ebene gewendet zu haben.⁵² Caro verband damit

die Absicht, sich von jeder anthropomorph verstandenen Figuration zu lösen und die Elemente seiner Plastik nicht als Abstraktion und Abbreviation einer Darstellung zu verstehen. Die einfachste Grundbestimmung des Menschen, seine vertikal zur Standfläche gerichtete Haltung, wurde damit als die letzte Möglichkeit einer für den Betrachter figurativ denkbaren Identifikation von Artefakten aufgegeben.

Abb. 8

Abb. 12

Die Horizontalplastik bewirkte eine veränderte Wahrnehmung von dreidimensionalen Werken. Jene geschichtemachende Absicht Rodins, das Denkmal für die Bürger von Calais (1884-1895) ohne Postament in Calais zu errichten, um so den Bewohnern der Stadt eine gesteigerte Identifikationsmöglichkeit mit ihren als Vorbilder verewigten Mitbürgern zu geben (ein Gedanke, der bekanntlich scheiterte, dafür aber um so wirksamer als formale Errungenschaft in der Bildhauerkunst rezipiert wurde); diese Idee einer sockellosen Skulptur wird von Caro in der Interpretation weiterentwickelt, daß er, über die Niveaugleichheit des Standortes von Betrachter und Werk hinaus, eine Wirkungsweise erzielt, die den Raum erlebbarer macht. Bei den "Bürgern von Calais" verharret der Betrachter im Stand vor der Plastik, Bewegungsmomente werden als ein Reflex der Figurenkomposition ausgelöst, dabei steht die Vielfalt wechselseitiger Beziehungen jener sechs Figuren untereinander im Vordergrund. Bei Caro wird die Bodenebene zur Bildfläche, die Erstreckung der Eisenprofile als "Richtungsbahnen" (Dittmann) wird zum auslösenden Impuls für eine Bewegung des Betrachters, so daß der Umraum zum Erlebnisraum wird.⁵³

Bei der Sockelplastik versteht man den vom Postament ausgegrenzten Bereich auch als Hoheitsraum der Skulptur. Der Gedanke eines Hoheitsbereichs entsteht bei einigen Installationen und Werken der Minimal Art in dem Sinne, daß der gesamte Raum als ein Hoheitsraum intendiert wird.

Es wurde oben dargelegt, daß Objektivität angestrebt

ist, weshalb sich der Gedanke einer "Identifikation" mit dem Betrachter ausschließt, statt dessen sucht die Minimal Art-Plastik die Integration der Elemente mit dem umgebenden Raum, Plastik und Umraum besitzen in Gestalt der Bodenfläche beiden gemeinsame Raumkomponenten.

Begreift man diese horizontale Ebene als Bildfläche, auf der die dreidimensionalen Objekte angeordnet sind, so vollziehen sich auf diesem räumlichen "Bild" die Wahrnehmungsaffekte der Plastik in reziproker Weise zu dem, was in der kubistischen Malerei planimetrisch evoziert wurde. Darin hat die intellektuelle Gestaltungshaltung von Kubismus und Minimal Art ihre Entsprechung. Gemeint ist, daß das Simultanbild des Kubismus, das auf einer klar umgrenzten Bildfläche sukzessiv-wechselnde Ansichten von Volumen (vornehmlich Stilleben) einte, in der Minimal Art strukturell wiederkehrte, indem durch eine Simultandarstellung identischer Körper in serieller Anordnung eine sukzessive Wahrnehmung erzwungen wurde, weil Proportion, Kompositionsachse und perspektivische Verzerrung der geometrischen Grundformen eine Simultaneität der Wahrnehmung verhinderten. "The experience of the work necessarily exists in time. The intention is diametrically opposed to Cubism with its concern for simultaneous views in one plane", schreibt Morris.⁵⁴ Betrachtet man dieses reziproke Verhältnis in einer weiter gefaßten historischen Dimension, so suchte der Kubismus die konstruierte Perspektive im Bild aufzugeben, um zu einer bildgemäßen — im Sinne von planimetrischen — Gestaltung zu gelangen, was gerade durch die Kubismus-Rezeption von Malevitsch ("De Cézanne au Suprematisme"⁵⁵) in den Konstruktivismus eingeht. Dieser Konstruktivismus, in seiner Gestaltungsstruktur vielfältig rezipiert, wird durch die Rückbesinnung auf Perspektive als körpergemäße Eigenschaft der Plastik transformiert, die nun Raumbildnerin ist, indem sie die Mittel und Wirkungen, die der Architektur vorbehalten waren, Symmetrie, Proportion, Komposition zur Gestaltung einsetzte.⁵⁶

Außer dem Raumverständnis und der Wahrnehmungsstruktur der horizontalen Plastik zeigt die horizontale Achse unter physikalischem Aspekt die veränderten Bedingungen. "One of the conditions of knowing an object is supplied by sensing of the gravitational force acting upon it in actual space. That is, space with three, not two coordinates. The ground plane, not the wall, is the necessary support for the maximum awareness of the object."⁵⁷ Diese Feststellung von Morris, die den auf der Ebene befindlichen Objekten ihre jeweils eigene "gravitational force" aufgrund der Schwerkraft zuspricht, verleiht der Bodenplastik die Eigenschaft des Atektionischen. Damit schließt das plastische Prinzip der Bodenplastik jeden Begriff der Ponderation aus. Jede einzelne Stahlplatte von Carl Andre beispielsweise kann ihr Verhältnis zum Ganzen nur aus der optischen Einheit der geometrischen Gestalt beziehen, der Werkstoff bleibt für die tektonische Funktion der Gesamtheitlichkeit unberücksichtigt.

Abb. 19 Unter diesem Aspekt gab Minimal Art tradierte Funktionen der Form (Tektonik) der europäischen Bildhauerkunst auf. Die atektonischen Wesensmerkmale der Minimal Art bestärken die bildmäßige Auffassung der Erscheinung, so, wenn Carl Andre durch eine Plastik wie "Katarakt" von 1980 in Basel den durch Kupferplatten abgedeckten Bezirk als Fläche ausgrenzt, die erst im atektonischen Verhalten der Platten facettenartig die Bodenmodellierung sichtbar macht.⁵⁸

Im Mai 1986 hat die Kunsthalle Bremen erstmals "Bodenskulpturen"⁵⁹ in einer Ausstellung thematisiert. Siegfried Salzmann findet im Katalog zu der Unterscheidung von "Stelle" und "Streuung", wobei Streuung das von mir bezeichnete atektonische Prinzip meint. Für das in Anmerkung 52 zitierte Bodenstück von Ladera verwendet Salzmann den Begriff "Stelle".

Zusätzlich zu den von mir beschriebenen Tendenzen der Bodenskulptur schließt Salzmann auch figurative, liegende Plastiken wie z.B. Duane Hansons "War (Vietnam Piece)"

von 1968 in dieses Thema mit ein. Hier möchte ich mein Verständnis von Bodenskulptur abgrenzen, da diese inhaltlich intendierten Darstellungsweisen sich m.E. deutlich von den formalen Strukturen eines Andre, Morris etc. absetzen, ebenso wie auch die Konzepte von Walter de Maria, dessen "Erdkilometer", geplant für die Olympischen Spiele 1972 in München, in den Boden hinabsinken sollten.

Diese Ausführungen über Raumtheorien, Situation der Plastik um 1960 und Minimal Art mit ihrer Innovation der horizontalen Bodenskulptur waren notwendig, um sich bewußt zu machen, welche Veränderungen die Plastik in der Dekade der 60er Jahre gemacht hat, denn es ist die Zeit, in der das Werk von Ulrich Rückriem aus ganz traditionellen Anfängen heraus sich zur heutigen Erscheinungsweise hin entwickelt hat.

Kapitel 2: DIE ENTWICKLUNG DES WERKES VON ULRICH RÜCKRIEM

Nach den einführenden Bemerkungen zur Situation und Entwicklung der Plastik nach 1945, die den Stand der bildhauerischen Errungenschaften bis 1960 darlegen wollten – einem Zeitpunkt, zu dem die Tätigkeit Rückriems als Bildhauer begann – und die Merkmale der Minimal Art aufzuzeigen suchten, um in Unterscheidung zu dieser Kunst-richtung die Werke Rückriems nach 1968 abgrenzen zu können, soll im folgenden die Entwicklung des plastischen Werkes Ulrich Rückriems von seinen Anfängen bis zur Grundlegung der heutigen Gestaltungsstrukturen vorgestellt werden. Der zu behandelnde Zeitraum wird die Jahre von 1959 bis 1972 umfassen. Hierzu wurde ein Werkverzeichnis der frühen Arbeiten von 1959 bis 1970 erstellt, das die erhaltenen Werke der "Studienzeit", wie Rückriem diese Jahre bezeichnet, vorstellt. Als begründete Zäsur im Werk Rückriems ist die Arbeit an den ersten Teilungen anzusehen, die 1968 entstanden; von diesem Zeitpunkt an katalogisiert Rückriem die Skulpturen selbst und hat sie weitgehend im Ausstellungskatalog veröffentlicht, so daß ich mich für diesen Zeitraum auf diese Publikationen stützen kann.

Bezüglich der Plastiken vor 1968 wurde eine größtmögliche Vollständigkeit angestrebt, so daß auch verschollene, nur noch fotografisch zu dokumentierende Arbeiten aufgenommen wurden; ein Teil der frühen Plastiken wurde von Rückriem selbst zerstört. Durch die Anbindung der frühen Werke an die heutige Formsprache Rückriems soll die genetische Entstehung eines Werkes deutlich werden, das in der scheinbaren Abstraktheit tradierte Werte der Bildhauerkunst zu erhalten sucht und sich damit, entgegen der ihm oft vorgeworfenen Banalität, doch eng auf die Geschichte und die von ihr hervorgebrachten Formen beruft und diese in eine neuformulierte Interpretation transformiert.

2.1 Biographie

Die Biographie eines zeitgenössischen Künstlers im Rahmen einer solchen Arbeit kann Gefahr laufen, die Grenze zum Privatbereich allzu leicht zu durchbrechen und Begebenheiten interessant zu machen, die die eigentlich kunsthistorischen Fragen nicht präzisieren, aber dennoch von der Persönlichkeit des Künstlers erzählen.¹ Aus gebotenem Respekt nenne ich in der Biographie nur Fakten, die Aufschlüsse über die künstlerische Entwicklung geben können.

Ulrich Rückriem wurde am 30. September 1938 in Düsseldorf als jüngstes von fünf Kindern geboren. Die Familie siedelte nach dem Zweiten Weltkrieg nach Düren über; 1948 wurde Ulrich Rückriem in die Klosterschule Internat Knechtsteden aufgenommen. Als ihn 1955 ein Sportunfall zu einem längeren Krankenhausaufenthalt zwang, wechselte er danach auf das Stiftische Gymnasium nach Düren, das er bis zum 30. November 1957 besuchte. Rückriem sprach schon zu dieser Zeit von der Möglichkeit einer künstlerischen Tätigkeit;² sein Kunsterzieher Walter Recker unterstützte diese Absicht gegen den Wunsch der Eltern und riet ihm, zunächst eine solide handwerkliche Ausbildung zu absolvieren. Daraufhin begann Rückriem eine Steinmetzlehre bei der Firma Schmitz in Düren. Nach deren Abschluß war er von 1959 bis 1961 als Geselle an der Dombauhütte in Köln tätig. Die beruflichen Aufgaben dieser Jahre machten Rückriem mit allen technischen Kenntnissen der Steinbearbeitung vertraut; während der Lehre waren Grabsteine und andere Steinmetzarbeiten die Hauptsache gewesen, an der Dombauhütte wurde er zusätzlich mit Restaurierungsarbeiten vertraut; er fertigte als Geselle ein gotisches Maßwerk an.

Nebenher bewarb Ulrich Rückriem sich um ein Kunststudium an der Akademie in Düsseldorf, wurde aber abgewiesen; gleichzeitig besuchte er zwei Semester die Werkkunstschule in Köln bei Ludwig Gies, "lustlos und ohne jeden

Erfolg", wie sein ehemaliger Lehrer Walter Recker berichtete; zu ihm hielt Rückriem über Jahre weiterhin Kontakt.

Im November 1962 trat Rückriem zusammen mit seinem Schulfreund Heinz Viehöver eine längere Reise an, die beide durch Italien, Tunesien, Marokko, Spanien und Frankreich führte.³

Nach diesen Erfahrungen begann Rückriem im Frühjahr 1963 als freischaffender Bildhauer zu arbeiten. Er mietete die Burg Nörvenich bei Düren als sein erstes Atelier, wo er zeitweise mit mehreren Freunden wohnte und bis 1969 arbeitete.⁴ Durch den wachsenden Kontakt zu kulturinteressierten Personen in Düren⁵ erhielt Rückriem Porträtaufträge, die er sowohl in Bronze wie auch in Stein und Holz ausführte; dazu kamen Grabstein- und Denkmal-Aufträge, die Rückriem "zum Broterwerb" annahm, wie er später sagte. Die Bekanntschaft mit dem Kunsthistoriker Albert Schulze-Vellinghausen um 1964 wurde für Rückriem zu einer entscheidenden Begegnung, durch die er über Düren hinaus Kontakt zu Künstlern und Mäzenen fand, so daß Schulze-Vellinghausen bis zu seinem Tode im Mai 1967 als ein wichtiger Förderer Rückriems angesehen werden kann.

1963 war Ulrich Rückriem für eine kurze Zeit als Kunst-erzieher am Wirteltor-Gymnasium in Düren tätig gewesen. Im Januar 1964 hatte er zusammen mit dem Maler Bernd Völkle eine Ausstellung in der Domgalerie in Köln, im Herbst 1964 folgte die erste Einzelausstellung im Leopold Hoesch-Museum in Düren, wo eine Anzahl der Porträt-Plastiken sowie freie Skulpturen gezeigt wurden.

Bis zum Frühjahr 1968 arbeitete Rückriem kontinuierlich in Nörvenich, dann folgte er zusammen mit Peter Heisterkamp, der unter dem Namen "Blinky Palermo" bekannt wurde, einer Einladung Bill Bollingers nach New York.⁶ Unmittelbar nach dieser Reise entstanden in Nörvenich die ersten Skulpturen, die nun durch für die Kunst innovative technische Mittel Teilungen in Stein darstellen. Zum Winter 1969 verließ Rückriem Nörvenich und bezog mit

Palermo ein gemeinsames Atelier in der Martinstraße in Mönchengladbach, eine stillgelegte Fabrikhalle, in der beide bis 1975 arbeiteten.

1969 fand in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf die erste Ausstellung mit den neuen Steinskulpturen statt. Von 1970 an arbeitet Rückriem kontinuierlich in den Steinbrüchen um Anröchte und Klieve in Westfalen, wo der sogenannte Dolomit in seiner charakteristischen grünen und blauen Färbung gewonnen wird. 1974 erhielt Rückriem den Ruf an die Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Seit 1980 erprobt er seine Form-Möglichkeiten auch an anderen Gesteinsarten, vornehmlich an Graniten unterschiedlicher Herkunftsländer, die er seinem Konzept folgend gliedert. Seit 1984 ist Ulrich Rückriem Professor für Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf. Er lebt in Klieve, Köln und Montjoie St. Michel, Normandie.

2.1.1 Forschungsstand zum Werk von Ulrich Rückriem

Zu den Skulpturen von Ulrich Rückriem gibt es keine spezielle kunstwissenschaftliche Literatur, was aus der kurzen historischen Distanz erklärlich scheint. Aus der Kenntnis seiner inzwischen zurückgelegten Entwicklung liest sich der erste über Rückriem erschienene Text wie eine früherkannte Destination, die heute noch Gültigkeit zu haben scheint. Im Katalog "Ulrich Rückriem" des Leopold Hoesch-Museums, Düren 1964, schrieb Heinrich Appel, der damalige Direktor des Museums, im Vorwort: "Rückriem läßt sich vom Volumen und von der Rohform des Stein- oder Holzblockes inspirieren und tastet sich durch Absplitterung vom Material an die im Block ruhende Gestalt heran." Hinter die allgemeine Gültigkeit einer solchen Aussage tritt jedoch die spezifische Erscheinungsweise der heutigen Formen und deren Intention zurück.⁷

Als 1973 anlässlich einer Ausstellung in Tübingen und Mönchengladbach die erste Monographie erschien, veröffentlichte Rückriem darin drei Thesen zu seiner Tätigkeit, auf die sich in der nachfolgenden Zeit immer wieder Interpreten und Rezensenten in abgewandelter Form und Auslegung berufen haben. In "Ulrich Rückriem, Skulpturen 1968-1973", Köln 1973, gab Rückriem seine Definition von Skulptur in drei kurzen präzisen Aussagen wieder, die gerade auch durch die wiederholte Zitation manifesthaften Charakter erhielten:

- I Das Material, seine Form, seine Eigenschaften und Ausmaße beeinflussen und begrenzen meine bildnerische Tätigkeit.
- II Arbeitsprozesse müssen ablesbar sein und dürfen nicht von nachfolgenden verwischt werden.
- III Die von mir am Material vorgenommenen Bearbeitungen bestimmen das Objekt und dessen Beziehung zum neuen Standort.

Als Beleg für die ausschließliche Rezeption dieser Thesen Rückriems kann neben zahlreichen Rezensionen, die hier nicht weiter behandelt werden sollen, die Notiz von Andreas Franzke im Band "Kunst der Gegenwart" der Propyläen-Kunstgeschichte zitiert werden: "Rückriem trachtet danach, in seinen Skulpturen den Herstellungsprozeß als bildkonstituierenden Faktor unmittelbar und nachvollziehbar einzusetzen und auf die spezifischen Qualitäten des Materials abzustimmen."⁸

In ähnlich formulierter Weise lassen sich die von Rückriem veröffentlichten Sätze seines Konzepts in zahlreichen Rezensionen in nuancierter Artikulation wiederfinden. Geprägt von den zeitgenössischen Tendenzen der Prozeß-Kunst und Arte Povera liegt bis in die Zeit um 1977/1978 der Hauptaspekt betont auf der besonderen Bedeutung der Herstellung als Arbeitsprozeß und dem Werkstoff, der nach der Materialnegation der Minimal-Art als Innovation

gewertet wird.

Diese Interpretationen lassen sich m.E. auf Ausführungen von Karin Thomas zurückführen (Ulrich Rückriem, Die Skulptur als Arbeitsprozeß, in: das Kunstwerk, 7/1973, S. 3-12), die als Herausgeberin einer Publikation zur aktuellen Kunst (Karin Thomas, Bis Heute, Köln 1971, seither in mehrfach überarbeiteter Auflage kontinuierlich erschienen), diese Einordnung Rückriems gewissermaßen lexikalisch gemacht haben.

Die Werkmonographie zur Skulptur "Venezia" von 1978, hrsg. von Klaus Gallwitz, Frankfurt/Venedig 1978, stellt als Schwerpunkt die Bedeutung des Gesteins und die an Materialbedingungen gebundenen Prozesse als Grundlage der Formfindung heraus.⁹

Im Katalog zur Ausstellung "Ulrich Rückriem", Paris 1983, erschien ein Text von Laszlo Glozer, in dem erstmals der Aspekt des Denkmals bei Rückriem herausgestellt wurde und damit eine inhaltlich veränderte Befragung ausgelöst wurde, bewirkt durch das Heine-Denkmal Rückriems von 1982 in Bonn. Der Text Glozers wurde für die Ausstellung "Ulrich Rückriem", Frankfurt 1984, in deutscher Übersetzung veröffentlicht; zudem enthielt der Katalog erstmals ausführliche Überlegungen zur Skulptur Rückriems von Hannelore Kersting, die seine Verwandtschaft zu Constantin Brancusi herausstellte.¹⁰

2.2 Analyse der frühen Werke von 1959-1970

Der zu dieser Untersuchung erstellte Katalog der frühen Werke umfaßt jene Plastiken, die Ulrich Rückriem vor 1968, dem Jahr der ersten Teilungen, geschaffen hat. Die chronologische Reihenfolge des Werkverzeichnisses brachte erhebliche Schwierigkeiten mit sich, weil Rückriem keine einzige Plastik jemals signiert und datiert hat. Als "terminus ante quem" waren erhaltene Fotografien,

die bisweilen beschriftet waren, und der Ausstellungskatalog von Düren (1964) hilfreich, eine chronologische Abfolge zu rekonstruieren. In der folgenden Analyse ist es für das verständnisvolle Begreifen der Werke wichtig, sich bewußt zu sein, daß die Plastiken der Jahre 1959 bis 1964, die im zeitlichen Nebeneinander entstanden, nach Werkgruppen unterschieden werden, um in der Analyse eine gewisse Ordnung zu erzielen. Zunächst habe ich den Materialaspekt als leitendes Gruppierungsmerkmal berücksichtigt, dann als Ausnahme die Porträts und Denkmale als Motivgruppe behandelt; demzufolge gliedert sich das Frühwerk von Ulrich Rückriem in die Sektionen:

1. Steinskulpturen	1959-1964
2. Holzsulpturen	1959-1964
3. Bildnisplastik	1960-1964
4. Balkenkonstruktionen	1965/66
5. Bandeisenkonstruktionen	1966/69
6. Armieisenplastiken	1968/69
7. Grab- und Denkmale	1964-1969

2.2.1 Steinskulpturen 1959-1964

Die Steinskulpturen der frühen Zeit nehmen bei Rückriem eine besondere Position ein, die in der beruflichen Ausbildung als Steinmetz mitbegründet liegt. Die Tätigkeit an der Kölner Dombauhütte beeinflusste über 1962 hinaus die Motive und Gestaltungsweisen. Als Gesellenstück hatte Rückriem ein Maßwerk angefertigt;¹¹ 1964, als er seine ersten Ausstellungen machte, tauchen in der Liste der Exponate Werke mit Titeln wie "Doppelsäule", "Basis mit Kapitell" und "Maßwerk" auf, eindeutige Titel, die belegen, daß Rückriem Skulpturen präsentierte, die einen engen Bezug zu seiner ehemaligen Tätigkeit herstellen. Aus dem Aufgabenbereich der Dombauhüttenzeit wurden Motive gewählt, die dann 1964 als autonom verstandene Werke ge-

zeigt wurden.¹²

In den erwähnten Ausstellungen von 1964 wurden zudem auch Skulpturen gezeigt, die den Titel "Torso", "Kopf", "Stele", "Kugelform" und "Tierplastik" tragen und somit gegenstandsbezogene Motive benennen, die Themen der traditionellen Bildhauerei aufgreifen. Diese beiden Pole innerhalb der Steinskulpturen verdeutlichen in anschaulicher Weise zwei Ausgangspunkte skulpturaler Vorstellungen bei Rückriem und sind signifikant für das gesamte Frühwerk.

Beide Ausgangspositionen können an Skulpturen, die sich bis heute erhalten haben, erkannt und belegt werden.

Der gravierendste Unterschied zur beruflichen Ausbildung und damit zur eigenständigen Auffassung liegt bereits in einem technischen Aspekt begründet, der allen Plastiken Rückriems eigen ist: sie wurden durch direktes Behauen, die sogenannte "taille directe", gestaltet. In der Bildhauergeschichte des 20. Jahrhunderts hat diese Technik eine eigene Geschichte, die mit Picasso, Derain und Brancusi 1907 beginnt. "Taille directe" (frz. tailler = be-, ein-, zuschneiden, behauen) meint das Gestalten am Werkstoff ohne Bozzetto oder originalgroßes Modell, das durch bestimmte Techniken in den gewünschten Stein- oder Holzblock übertragen werden kann.

Picasso fertigte unter dem Einfluß außereuropäischer Kulturen zwischen 1907 und 1909 Skulpturen nach dieser Technik. Derain schuf 1907 zwei Steinskulpturen in "taille directe": "Hockende", heute Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, und "Stehende", heute Chambourcy, Slg. Derain.¹³ Als Maler, zudem als fauvistischer Maler mag Derain in der Technik einen Protest gegen die akademische Tradition und gegen Rodin ausgedrückt haben.

Constantin Brancusi beginnt um 1907, sich aus der modellierenden Tradition Rodins zu lösen, und entdeckt für sich die "taille directe", eine Technik, die maßgeblich seine weiteren Arbeiten bestimmte; einen Mädchenkopf,

der heute verschollen ist, nennt Sidney Geist als Brancusi erste derartige Stein-Skulptur; in späteren Jahren ist auch gerade das Polieren der Metallplastiken in diesen Zusammenhang zu stellen.

Abb. 20

Henry Gaudier-Brzeska schuf um 1912 einen männlichen Kopf aus Kalkstein (heute Kunsthalle Bielefeld), um durch die "taille directe" Jacob Epstein seine bildhauerischen Fähigkeiten zu beweisen.

Ein Zitat von H. Moore gibt Einblick in das Verständnis der Zeit: "In meiner Studienzeit war das unmittelbare Ausmeißeln als natürliche Technik des Bildhauers in den Akademien völlig unbekannt, obgleich Brancusi, Epstein und Modigliani so gearbeitet haben."¹⁴ Brancusi äußerte dazu: "Das direkte Behauen (taille directe) ist der wahre Weg zur Skulptur, aber auch der schlechteste für die, die nicht gehen können." (zitiert nach: Trier, 1980, S. 45; dort finden sich weitere Aussagen von Bildhauern zu diesem Thema) Neben den bisher Genannten arbeiteten J. Lipchitz, M. Lipsi und F. Wotruba ebenfalls direkt am Stein. Was Moore für seine Studienzeit über die Situation an der Akademie feststellte, hatte um 1960 kaum noch Bedeutung, da das direkte Arbeiten am Material inzwischen eine verbreitete Technik geworden war und es bis heute geblieben ist.

I Architekturmotive

Von den Skulpturen Rückriems, deren Motive sich von der Dombauhütte herleiten lassen, sind zwei Beispiele erhalten (Kat.Nr. 8/9), weitere können nur noch im Foto dokumentiert werden (Kat.Nr. 7). Die Skulptur "Variation von Säulen" (Kat.Nr. 9), eine Bezeichnung, die vom heutigen Besitzer überliefert ist, stellt ein Gebilde aus gotischen Architekturmotiven dar. Von der Basis aus steigt in einer Ansicht ein Rippenprofil senkrecht auf, welches durch ein waagrecht herausgemeißeltes zweites Rippen-

profil im Verlauf so begrenzt wird, daß sich ein "T-förmiges" Motiv bildet. An der gegenüberliegenden Seite wird ein Hohlkehlenprofil gezeigt, dessen rechter Außen-
grat nahezu senkrecht steht, während der Verlauf des linken Grates eine Kreisswölbung andeutet, so als ob es sich um das Fragment eines zum Ganzen gedachten Maßwerkrahmens handele. Dieser Eindruck wird von einem angefügten Profilsegment im oberen Bereich bestätigt, welches im Radius enger gerundet erscheint und gewissermaßen die Binnenform eines Maßwerkes angibt. An der gegenüberliegenden Seite steigt von unten ein Dienst auf, der, funktionslos belassen, so wirkt, als müsse ein weiteres Teilstück darauf folgen.

In dieser Skulptur komponierte Rückriem ein blockhaftes Gebilde mittels Motiven, die aus der gotischen Innenarchitektur isoliert wurden. Rippenprofile mit starker plastischer Wirkung wechseln mit konkaven Kehlen. Die Skulptur bildet ein imaginäres Konglomerat aus verdichtenden Gurtbögenprofilen und ausweitenden Maßwerksegmenten und zeichnet diese Arbeit damit als Artefakt aus. Aufgrund der Motive ist sie im engen Zusammenhang mit den Aufgaben der Dombauhütte zu sehen, und ich erinnere daran, daß Rückriem als Gesellenstück ein Maßwerk gefertigt hatte. Hierbei handelt es sich aber um ein selbstgestelltes Thema, das, indem es die Architekten motive zitiert und durch ihre Komposition als Bauteile negiert, wie eine Abgrenzung zur Dombauhütte in ironisierender Weise gesehen werden könnte.

Abb. 21 Eine Zeichnung, die nicht als Skizze zu dieser Skulptur zu verstehen ist, verdeutlicht die Gestaltungsabsicht grafisch und zeigt, daß Rückriem das "Kernstück" eines gotischen Gewölbes thematisierte, nicht als analysierende Architekturstudie, sondern es wie mit "Maßwerkzirkeln" umkreiste und es sich so regelhaft ergibt. Kurze, horizontale Striche geben Fugenschnitte an, die in der Zeichnung das Kraftzentrum artikulieren und aus dem Linienvverbund lösen.

Das T-Motiv der oben beschriebenen Skulptur wird an einem durch ein Foto überlieferten Werk (Kat.Nr. 7) wiedergegeben. Ein Rippenprofil dient hier als Stele für ein waagerecht aufgelegtes Segment. Die formale Identität beider Elemente nimmt der unteren Form die reine Sockelfunktion und schließt die Teile zu einem Ganzen zusammen, das das einfache Verhältnis von Stehen und Lage, funktional gesprochen von Tragen und Lasten, behandelt.

Eine weitere Skulptur (Kat.Nr. 8) zeigt eine ähnliche Motivwahl und Gestaltung. Es ist ein längsrechteckiger Block in horizontaler Position, dessen rechte Seite ein abgestuftes Profil im Wechsel von Vierteldiensten und Kanten erkennbar werden läßt. Dieses Profil scheint in den bossierten Kubus einzudringen; zur linken Seite zeigt sich ein runder Stumpf, so als habe er den Block durchdrungen, dabei aber seinen Verlauf abweichend gewechselt.

An diesen Beispielen wird eine Formvorstellung deutlich dokumentiert, die von den Erfahrungen der Bauhütte ausgeht, um Segmente von Architekturgliedern motivisch zu thematisieren und isoliert als autonome Form einer eigenständigen Skulptur zu verstehen; als Komposition begriffen, heben sie sich von funktionalen Bauteilen deutlich ab und sind im Hinblick auf die spätere Gestaltungsweise signifikant für Rückriem.

Wenn bei Rückriem von der Dombauhüttenzeit die Rede ist und gerne auf diese Ausbildung verwiesen wird, schwingt immer ein gewisses handwerkliches Arbeitsethos mit, das die Handarbeit dieser Zunft wie eine romantische Oase im Industriezeitalter verklärt. Es ist notwendig, darauf hinzuweisen, daß Rückriem wegen der harten Arbeit bei schlechter Bezahlung die Dombauhütte verließ und noch heute ungern an die Zeit zurückdenkt, die von anderen aus Mangel an persönlichen Erfahrungen immer wieder verherrlicht wird. Was hingegen diese Ausbildung erzielen konnte und möglicherweise als methodische Kenntnis in

Rückriem verwurzelt ist, ist die eingeübte Fähigkeit, geometrische Motive aus einem Steinblock herauszukonstruieren. Es ist beispielsweise sehr viel schwieriger, aus einem Rohblock einen exakten Kubus mit allseitig winkligen Flächen zu fertigen, als aus demselben Block eine Figur zu hauen, die, bedingt durch Stil, Haltung oder Ausdruck, größere Freiräume in der Gestaltung bieten kann.

Die Ausbildung an der Dombauhütte lehrte die Disziplin der schrittweisen, systematischen Formgebung, zugleich förderte sie dadurch das Verständnis für die konstruktiven Eigenschaften des Materials und des konstruierten Aufbaus der gotischen Architektur, so daß gerade diese rationalen Momente der Dombauhüttenausbildung hier betont werden müssen.

Abb. 22 In der Kunstgeschichte sind diese Architektur motive Rückriems im Zusammenhang mit dem Werk Brancusis zu sehen. Dieser hat in vergleichbarer Weise Sockelmotive (Endlose Säule) zur autonomen Skulptur bestimmt und damit ihre Präsentationsfunktion aufgegeben, um solche Elemente als integrative Volumen der Skulptur zu begreifen. Die Begegnung mit Brancusi, dessen Atelier Rückriem mit Schulze-Vellinghausen in Paris um 1964 besucht haben dürfte, erklärt, weshalb sowohl vor 1962 (Domhütte) als auch um 1964 Architektur motive entstanden sind. Insbesondere die verschollene Arbeit, die unter Kat.Nr. 7 zu finden ist, ist hier zu zitieren als eine von Brancusi inspirierte Komposition von Formen.

Abb. 23 Umgekehrt kann auch ein figuratives Motiv tektonisch gegliedert sein wie beispielsweise die frühe Skulptur "Der Kuss", ein Motiv, das bei Brancusi einmal eine Antwort auf die pathetische Darstellung Rodins intendiert, dann
Abb. 24 1910 als Grabmal Verwendung findet, 1919 als Sockelorna-
Abb. 25 ment bei Mademoiselle Pogany, schließlich am Tor des Kusses 1937 in ornamentaler Gestaltungsweise wiederauf-
taucht.

II Figurative Motive

Den Gegenpol zu den Motiven aus der Architektur zeigen figurativ-abstrahierte Skulpturen; alle Arbeiten dieser Untergruppe bestehen aus Basaltlava, einem Material, das aus dem Vulkangestein der Eifel stammt.

Als Beispiel soll die Skulptur "Doppelsphinx" (Kat. Nr. 38) vorgestellt werden, die in der Vorderansicht im unteren Bereich zwei säulenartig aufragende Formen zeigt, wie sie bereits bei Kat.Nr. 7 beobachtet werden konnten und hier gegenständlich als Beine bezeichnet werden können. Darüber erhebt sich der Thorax in den Umrissen eines Wappenschildes. Zwei Kopfformen im verlorenen Profil ("Doppelsphinx"), die auf zwei zurückspringenden Zylinderformen ruhen, schließen den Aufbau der Figur ab; furchenartige Kehlen zwischen den Köpfen veranschaulichen die Richtung von "Blicken" nach links und rechts. Der nach hinten anschließende Rumpf dieser Sphinx wird durch eine vertikal geführte Einkerbung vom vorderen Teil abgesetzt. Eine hochrechteckige Form vervollständigt die Körpermasse, auf die analog zu den beiden Kopfformen zwei Höcker aufgesetzt sind, die im Ganzen der Skulptur "Doppelsphinx" die figurative Wirkung verleihen. Die poröse Oberflächenstruktur der Basaltlava und die Härte des Gesteins erzwingen die blockhafte Vereinfachung der Formen und drängen sie zur Abstraktion. "Doppelsphinx" erscheint so durch den tektonischen Formaufbau in hierarchischer Strenge.

Ein Vogelmotiv (Kat.Nr. 52) macht die auf Abstraktion abzielende Gestaltung der Darstellung vergleichbar anschaulich. Die äußere Kontur könnte als Parallelprogramm umschrieben werden, das der Block mit seiner Gestalt vorgab. Innerhalb dieses Volumens stößt eine herausgearbeitete Halsform von der unteren rechten Kante in diagonalen Richtung aus dem Stein hervor. Der Vogelkopf wird als Rechteckform gebildet, eine deutliche Einkerbung trennt ihn vom Rumpf, der eigentlich nicht darge-

stellt ist, sondern von zwei massiven Flügelformen umschlossen scheint. Trotz der Festigkeit kubischer Formen soll ein Vogel dargestellt werden, der sich momenthaft in aufsteigender Flugbewegung befindet. Dies erzielt Rückriem durch die diagonale, aufstrebende Komposition der Flügelflächen und des gestreckten Halses. Allein das Motiv erinnert an die Plastik "Vogel im Raum" von Brancusi, zeigt jedoch bei Rückriems Ausführung unvergleichbare Unterschiede. Erneut läßt sich jedoch aus der Kenntnis Brancusis die Intention ablesen, auch figurative Motive mittels eines tektonischen Formaufbaus als kubisch gegliederte Volumen darzustellen, wie es besonders bei "Doppelsphinx" anschaulich wird. Am Beispiel des Vogelmotivs lassen sich weitere Parallelen zu Brancusi und zu Maurice Lipsi, einem polnischen Bildhauer, der ebenfalls in Paris lebte, ziehen.

Abb. 26 Vorzeichnungen zu einer Skulptur zeigen, daß das Vogelmotiv ursprünglich auf einer hochrechteckigen Stele gedacht war, um etwa in Betrachterhöhe gesehen zu werden. Möglicherweise handelt es sich bei der Skulptur um eine plastische Vorstudie zu einem Grabmal, das Rückriem für die Familie Pfeil-Unruh (kat.Nr. 103) schuf und das sich heute in einer veränderten reliefartigen Ausführung auf dem Friedhof in Düren befindet. In diesem Zusammenhang könnte das Vogelmotiv als Phönix zu deuten sein, wie es bei dem Grabmal der Fall ist. Die Skulptur Stele I (Kat.Nr. 46), die als drittes Beispiel vorgestellt wird, ist aus einem aufrechten kubischen Volumen gebildet. Zu den Seiten hin abgeschrägte Flächen und gerundete Kantenverläufe im unteren Bereich betonen eine Verdickung im Sinne einer Entasis; im oberen Teil kehrt sich die Zentrierung des Volumens um in die Aufgliederung zu zwei sich nach links und rechts ausdehnden kubischen Formen. Lineare Kantenversprünge gliedern die Kontur des Blockes, dessen Flächen durch stumpfe Grate innerhalb der Form differenziert werden. Diese Skulptur ist von einer figurativen Vorstellung weit abstrahiert, steinmetzgemäß ist sie von den Oberflächen aus gestaltet, die die Abstraktion der Darstellung prägen.

In den drei vorgestellten Skulpturen "Doppelsphinx", "Vogelmotiv" und "Stele I" kann eine Gestaltung beobachtet werden, die eine Durchdringung vollplastischer Formen, reliefartige Flächengliederung und reine Oberflächengestaltung vorstellten.

Rückriem selbst nannte einmal Maurice Lipsi als ein Vorbild in seinen "Studienjahren".¹⁶ Dieses Bekenntnis ist insofern von Interesse, als es möglicherweise Lipsi war, der mit seinen Werken einen entscheidenden Impuls gab für Rückriems Entschluß, Bildhauer zu werden. Maurice Lipsi wurde 1898 in Lodz geboren, war seit 1912 in Paris, lebte von 1933 an in der Schweiz, nach dem Krieg kehrte er nach Paris zurück, wo er 1965 starb. Die Städtische Kunsthalle Recklinghausen präsentierte 1952 40 Werke Lipsis in der Ausstellung "Drei Künstler aus Paris", das zu dieser Zeit noch Zentrum (École des Paris) neuer künstlerischer Entwicklungen war. Diese Ausstellung wurde später im Leopold Hoesch-Museum in Düren gezeigt. Der Initiator dieser Ausstellung war der Kunstkritiker Albert Schulze-Vellinghausen, der auch das Vorwort im Katalog verfaßte; durch ihn dürfte Rückriem Lipsi kennengelernt haben. Lipsi nahm 1959 an der documenta II teil, 1964 fand eine Einzelausstellung in der Kunsthalle Mannheim statt, die heute die für Lipsis Entwicklung wichtige Skulptur "Architekture" von 1958 besitzt. Mit diesem Werk löste sich Lipsi von figurativen Darstellungen und begann, sich mit den Strukturen des Materials Stein in tektonischer Hinsicht zu beschäftigen.

Abb. 27

Die vorgestellte Zeichnung Rückriems für ein Vogelmotiv und das Grabmal Pfeil-Unruh sowie die Vogelplastik (Kat. Nr. 52) zeigen eine vergleichbare Ähnlichkeit mit Lipsis Holzplastik "Totem troué" von 1951, wo sich an der oberen Spitze ein Vogelmotiv befindet, das sich in den Skizzen von Rückriem wiederfindet und in der Weise umgesetzt wurde, um es als "Phönix" für ein Grabmal zu bestimmen und formal aus der hieratischen Vertikalen bei Lipsi in die bewegtere Diagonale bei Rückriem zu wenden

Abb. 28

und so den zeichnerischen Charakter bei Lipsi in einen expressiven umzudeuten. Ein Einfluß Lipsis, der in diesem Beispiel ersichtlich wird, bleibt bezüglich anderer Werke mehr auf allgemeine Parallelen beschränkt, die als stilistische Merkmale jener Zeit um 1960 auch für andere Steinbildhauer zu konstatieren sind. Gleiches gilt für Brancusis Einfluß auf Rückriem. Zusammengefaßt kann man diese Kennzeichen als eine Stilisierung der Formen begreifen, eine Art der Abstraktion, die das gegenstandsbezogene in ein formelhaftes Bildwerk dehnt. Der gefällig lineare Kantenverlauf der Konturen und der Binnengliederung sowie die Tendenz zur organoiden Form der Volumen, sichtbar gemacht an gerundeten Umbrüchen, wodurch Ansichten in angrenzende Flächen übergeführt werden, zeigen, daß die Skulptur in dieser Zeit sowohl bei Rückriem als auch bei anderen Bildhauern ein Formvokabular ausschöpft, das von einer vorangegangenen Bildhauergeneration formuliert worden war.

2.2.2 Holzskulpturen 1959-1964

Diese Bewertung der Steinskulpturen der figurativen Art trifft modifiziert auch für die Holzskulpturen zu, so daß ich mich bei deren Besprechung auf einzelne Beispiele beschränken werde, zumal diese Skulpturen parallel entstanden sind und somit in stilistischer Hinsicht die Auseinandersetzung mit formalen Gegebenheiten der Entwicklung der zeitgenössischen Plastik fortsetzen.

Hierfür ist die Skulptur "Stele" (Kat.Nr. 60) von 1962/1963 ein Beispiel. Rückriem geht von dem vorgefundenen Material aus, in diesem Fall einem Eschenstamm, der in seiner baumhaften Gestalt immer erkennbar bleibt und unter technischen Aspekten durch direktes Behauen mit dem Beitel bearbeitet wurde. Rückriem setzt sich damit bereits von einer Tradition ab, für die stellvertretend Ernst Barlach (1870-1938) genannt werden kann. Barlach

fertigte sich den Werkstoff durch Zusammenleimen von zugeschnittenen Elementen zu einem Block, so daß es ausgeschlossen ist, daß der Verlauf der Holzfasern und deren unkalkulierbares Arbeiten Risse bilden. Barlach konnte sich ein Volumen beliebiger Größe erstellen, wie es nach einem Entwurf für eine gewünschte Proportion erforderlich war. Ein solches Verfahren, das das Material in seiner Naturhaftigkeit und Eigenschaft manipuliert, ist für Rückriem undenkbar; im Gegenteil, bei Rückriem soll eine figurative Vorstellung durch die Gestalt des Werkstoffes evoziert werden. In dieser Auffassung steht er vielleicht den Skulpturen des Expressionismus wie denen von Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) näher als den eigentlichen Holzbildhauern Ernst Barlach oder auch Christoph Voll (1897-1939).

Als stilistisches Merkmal läßt sich an der Skulptur der Wechsel konvex-konkaver Formen erkennen, in der Weise, wie er von Alexander Archipenko in die Plastikgeschichte eingebracht wurde.

Den Fuß der Stele bildet eine wulstartige Rundung, die den ursprünglichen Stammumfang angibt. Daraus entwächst eine sich konisch verjüngende Säulenform, die in Kniehöhe erneut in den ursprünglichen Umfang vorpringt. Hieraus steigt eine leicht spiralartig sich windende Binnenform, die — aus einer Ansicht heraus gesehen — von der Außenschale des Stammes umfassen wird. Der Wechsel sich verjüngender Säulenformen und deren Eindringen in die Volumen des Stammes führen das konkav-konvexe Gestaltungsprinzip vor Augen. Deutlicher ausgebildet zeigt es sich im oberen Drittel der Stele; der gerundete Abschluß des Stammes ist durch eine Öffnung bis an seine äußerste Schale gehöhlt. In diese Mulde trifft, von unten aufsteigend, eine gestreckte zugespitzte Kegelform, um sich im "Gewölbe" der Mulde in drei Grate zu teilen. Diese ausspreizenden Grate, die ihrerseits organisch in die Muldenwand eingehen, um an der Kante von Schale und Mulde zu verschmelzen, geben anschaulich den "anatomischen"

Aufbau des Stammes wieder. Einmal erscheint die Stele als geschlossene Stammform, dann öffnet sie sich dem Betrachter, um ihre innere Struktur zu zeigen. Diese wechselseitigen Beziehungen erzielt Rückriem durch die Mittel konkav-konvexer Formen, wobei alle gewölbten Rundformen einschließlich der ursprünglichen Stammform an der Oberfläche glatt und damit sehr plastisch und naturhaft belassen sind, die konkaven Mulden dagegen lassen die Beitel schläge sichtbar werden, um den Eingriff am Material ablesbar zu machen und in der unruhigen Oberfläche ein Moment der Auflösung zu suggerieren.

- Abb. 29 Insbesondere diese Holzskulptur gibt durch ihre Gestaltungsweise einen deutlichen Hinweis auf die Formsprache von Jean Arp und stärker noch auf jene von Henry Moore, dessen Plastik "Internal and External Forms" von 1953/54 hier zu zitieren ist. Diese Plastik Moores führt jene Prinzipien der Durchdringung organischer Formkörper vor Augen, wie sie auch bei Rückriem beschrieben wurden.
- Abb. 30 Die Zeichnungen Moores unterstreichen die Bedeutung des Themas und scheinen noch deutlicher Vorbild für die Arbeit Rückriems gewesen zu sein, weil in vergleichbarer Weise wie jene Eschenholzskulptur sie den Aufbau von Basis-, Körper- und Kopfzone deutlich machen, wobei alle drei Bereiche mittels gerundeter Wulstformen sich durchdringend verdichten, um dann in gelängten Rundformen erneut aus den Wölbungen hervorzuragen.

Diese Prinzipien lassen sich an anderen Holzskulpturen bestätigen, wie bei denen mit der Kat.Nr. 59 bzw. 61 und 62. Nach einiger Zeit der Betrachtung zeigen sich in diesen Werken figurative Vorstellungen, die im Aufbau der Formen und den Zäsuren der Konturlinie Kopf und Rumpf Standmotive und Körperhaltungen angeben, das Anthropomorphe wie eine Chiffre andeuten. Innerhalb des Umrisses löst Rückriem die Flächen im positiv-negativen Wechsel auf, was als Binnengestaltung einen reliefhaften Eindruck bewirkt und das Material als solches stärker betont. Zu dieser Zeit um 1963 ist bei Rückriem die

Loslösung von gegenstandsbezogenen Darstellungen und ein Wechsel zu einem freien Umgang mit dem Material zu beobachten, der Strukturen und Eigenschaften des Werkstoffes als eigene Qualität in das Werk einzubeziehen sucht. Details verlieren sich zunehmend, um ein geschlossenes Ganzes zu finden, dabei bleibt die Ausgangsgestalt des Materials erkennbar, demzufolge reduziert sich die Lesbarkeit eines figurativen Motivs. Zum Vergleich mit dieser Skulptur verweise ich auf ein Beispiel von Jacques Lipchitz, dessen Formen im Gegensatz zur organisch-surrealistischen Auffassung bei Moore stärker der nachkubistischen Entwicklung verpflichtet sind. An die Stelle gerundeter Konturen treten bei Lipchitz gratartige Kanten, die Flächen sind in der Binnengliederung durch winklig-geometrische Strukturen bestimmt und bauen somit die Skulptur aus klaren Formgliedern auf. Während eine menschlich-figurative Vorstellung durch die Gesamtheit der Plastik gegeben ist, erkennt man im Aufbau klare geometrische Detailformen. Die Rezeption von Vorbildern beschränkt sich jedoch bei Rückriem auf die "Nachahmung" äußerlicher Stilmerkmale; möglicherweise haben für ihn einige figurative Motive keine inhaltliche Gültigkeit mehr, so daß sie als Formhülle eklektisch aufgegriffen werden.

Abb. 31

2.2.3 Bildnisplastik

Von den Porträts, die als einzige Gruppe des Frühwerks teilweise bekannt sind, können 17 Werke dokumentiert werden, drei weitere gelten als verschollen. Zwei ganz unterschiedliche Techniken kennzeichnen die Erscheinungsweise der Porträts: einmal modelliert Rückriem in Ton für den Bronzeguß, zum anderen praktiziert er das unmittelbare Meißeln in Stein bzw. Holz. Nur in dieser Werkgruppe treten isoliert Bronzen auf, charakteristischer ist dagegen für die Arbeitsweise Rückriems jene

"taille directe". Das früheste Porträt ist das "Bildnis Fritz Schiffer" (Kat.Nr. 15), das noch 1961 entstanden sein dürfte. Es zeigt den Kopf in vollplastischer Weise, der gewählte Ausschnitt begrenzt die Form auf das Kopfvolumen. Rückriem verzichtete damit auf den Halsansatz einer tradierten Büstenform. Deutlich abgetrennt vom Rumpf erhebt sich der Kopf über einem nur der Verankerung auf dem Sockel dienenden Schaft. Innerhalb des Gesichtsfeldes geben die glatten Faltenzüge, der geschlossene Mund und die nach vorn gerichteten Augen einen ruhigen Zustand des Dargestellten wieder. Die Behandlung der Oberfläche bekräftigt diesen Eindruck. Wie auch bei den folgenden Bronzen, Porträt Bergs' (Kat.Nr. 16) und Dr. Josef Hofmanns (Kat.Nr. 17), gestaltet Rückriem das Gesichtsfeld als glatt modellierte "Haut"; das Bemühen um ein getreues physiognomisches Abbild der Porträtierten dominiert über eine Interpretation im Sinne einer psychologisierenden Formgebung. Ebensowenig lassen sich Momente der Stilisierung erkennen, lediglich die Haarkalotten der Dargestellten zeigen eine summarische Behandlung der Oberflächen, die den Eindruck einer "Frisur" durch Einritzungen in den Ton zusammenfassen, wodurch der Kopf als Volumen kräftiger betont wird.

Eine verändernde Art der Modellierung findet sich dagegen bei den Bronzen von Frau Maria Hofmann (Kat.Nr. 18) und Frau Silberberg (Kat.Nr. 19), die zwei Jahre später entstanden; gemeinsam ist beiden ein ausgeformter Halsansatz, der die Dargestellten fester auf die Sockelzone stellt. Das Porträt Frau Silberbergs, die letzte Bronze Rückriems, zeigt eine gerauhte Oberfläche, was auf mehrfache Überarbeitung hinweist; Tonstücke, die an die Form wiederholt aufgedrückt wurden und eine spröde Rauhung des Gesichtsfeldes zeigen, scheinen mit diesem Stilmittel die Dargestellte als "herben" Charakter zu interpretieren.

Wenngleich Ulrich Rückriem zu dieser Zeit keine akademische Ausbildung als Künstler erlangen konnte und viel-

mehr autodidaktisch seine Fähigkeiten erarbeitet hat, so stehen diese Bronzeporträts doch deutlich in einer Tradition der Bildnisplastik. Zu Beginn des Jahrhunderts hatte sich die Porträtplastik von dem klassischen Büstentyp fortentwickelt zur ausschließlichen Darstellung des Kopfes, was vielleicht durch die Porträtzyklen von

Abb. 32 Matisse "Jeannette" und "Henriette" von 1910 bis 1913 anschaulich gezeigt werden kann. Zudem zitiere ich ein

Abb. 33 Bildnis "Karl Duisberg" von Fritz Klimisch (1935), um deutlich zu machen, daß gerade im deutschsprachigen Raum das Bronzeporträt als reine Kopfform weit verbreitet war und daß darin die Büste auf den Kopf reduziert ist. In der Gestaltung der Oberflächen spiegeln sich teilweise belebt modellierte Partien wider, wie sie von Rodin und in dessen Nachfolge von Georg Kolbe praktiziert worden sind. Gerade der von Klimisch repräsentierte Typ fand weite und allgemeine Verbreitung, so daß sich auch die Bronzeporträts Rückkriems hier anbinden lassen und man behaupten darf, daß sich Rückriem an allgemeingültige Darstellungsweisen der Porträtplastik um 1960 anschließt.

Die Realitätstreue der Bronzeporträts weist mit Ausnahme des Bildnisses "Silberberg" ein distanzierendes Moment auf. Die Technik des Modellierens, die Überarbeitungen zuläßt, bietet hier in besonderer Weise die Möglichkeit des mimetischen Abbildes. Bei den Stein- und Holzporträts dagegen kündigt sich ein Grad von Abstraktion an, der als Ausdruckswille zu verstehen ist. "Da jeder Schlag sitzen muß und Korrekturen nicht mehr möglich sind, ist er gezwungen, in jedem Augenblick konzentriert zu arbeiten", schrieb H. Appel im Vorwort des Dürener Katalogs¹⁷ und gab damit das wesentlich andere dieser "taille directe"-Technik an, die es erfordert, das Wesentliche des Bildnisses unmittelbar zu erfassen und präzise umzusetzen.

Am Beginn der Steinbildnisse steht das Porträt Walter Reckers (Kat.Nr. 20). Für dieses benutzte Rückriem einen

Mauerstein, der unterhalb des rechten Auges ein quadratisches Loch erkennen läßt, das von einer vormaligen Armierung stammt. Dieser Block bestimmte in Gestalt und Material (Buntsandstein) die Erscheinungsweise des Porträts. Stärker als bei den Bronzen beschränkt sich Rückriem ganz auf die Massivität der Kopfform, eine Beobachtung, die für alle weiteren Porträts Gültigkeit besitzt. Die Begrenzung auf den Kopf ohne Hals gibt allen Porträts breite Auflageflächen unterhalb der Kinnpartie und wird so bereits im Bildnisausschnitt zum gestalterischen Prinzip (vgl. die Abb. von Matisse).

Im Bildnis "Walter Recker" erscheint der Mund als leichte Wölbung, darüber eine stumpfe Nase, zwei konkave Mulden stellen die Augen dar. Im Gesichtsfeld markieren zwei Furchen zusätzlich die einfach gehaltene Physiognomie und geben zugleich den Umbruch von der Vorderseite des Gesichtes in die Seitenansicht an. Die geglättete Oberfläche im Bereich des Gesichtsfeldes entspricht der weichen Beschaffenheit des Sedimentgesteins. Dann folgt der hohen Stirn eine rauhe Kante, die den Haaransatz markiert. Hier wie an den Schläfen wird das Glatte des Gesichtsfeldes von einer mit dem spitzen Meißel bossierten Fläche begrenzt, die die Haarkalotte kennzeichnet. Am Hinterkopf bleibt der Steinblock unbearbeitet und zeigt eine bruchraue Oberfläche. Diese Fragmentierung des Kopfes verbindet sich mit der Blockform und erweckt den Eindruck, als sei es nur in dieser Weise möglich gewesen, die Kopfform aus dem Rohblock zu gestalten.

Das Bildnis Carl Oskar Koenigs (Kat.Nr. 27) stellt den Höhepunkt des Abstraktionsgrades innerhalb der Porträts dar. An ihm äußert sich das Zusammenwirken von Material, Technik und Aufgabe. Die Physiognomie des Dargestellten ist mit den Hauptmerkmalen erfaßt; im Ganzen gibt der leicht gelängte Kopf die markanten Formeigenschaften bereits an der Kontur wieder, die Gesichtszüge werden präzise in das Material eingeschlagen. Ein leicht vorgewölbter Mund, die summarisch gerundete Nasenform und

zwei zur Nasenwurzel zusammengdrängende "Augen"-Mulden, die von seitlich scharfkantig begrenzten Augenhöhlen umschlossen werden, vermitteln einen energischen Ausdruck. Rückriem verwendete ausschließlich das Spitz Eisen zur Behandlung des Granits, wodurch an allen Stellen eine gleichmäßige Oberflächentextur geschaffen wurde. Im Bereich der Augenhöhlen wurden die Meißelspuren zur Mitte gerichtet, so daß die Meißelführung an dieser Stelle einen nach innen gerichteten Blick suggerierten. Anders als bei den frühen Porträts, ganz im Gegensatz zum Bildnis des Sohnes Florian Koenigs (Kat.Nr. 26), das anschließend entstand, erlaubt die gleichmäßige Bearbeitungsweise keine Unterscheidung mehr zwischen der mimetischen Wiedergabe von "Haar" oder "Haut"; Rückriem verzichtet auf jedes Detail innerhalb des Gesichtsfeldes, es gibt keine Lippen mit exakter Konturierung, weder Nasenflügel noch Augenlider oder Stirnfalten, wie es bei den Bronzeporträts zu erkennen war; der Realitätsnähe steht nun eine Wesensnähe gegenüber. Die Materialwahl unterstützt die Konzentration auf das Wesentliche zweifach, der harte Granit forderte von Rückriem alle Kraft und äußert sich dann auch als interpretierende Charakterisierung des Dargestellten.

Innerhalb der Porträtplastik des 20. Jahrhunderts finden sich nur wenige Vergleiche, die sich in ähnlicher Weise formal im Bildnisausschnitt auf den Kopf als plastische Masse beschränken. Die Entwicklung bei Matisse wurde bereits erwähnt, wenngleich es sich dabei um Bronzen handelt. Vergleichbare Beispiele vorangegangener Bildwerke in Stein, aber kaum Vorbilder, sind die Porträts "Gottfried Benn" von Gustav Wolff von 1927 oder "Johannes Frerking" von Kurt Lehmann von 1928, die sich im Museum Sprengel in Hannover befinden. Dort befinden sich zudem zwei Granitköpfe von Joachim Utech von 1946 und 1948, die sich in ähnlicher Weise wie bei Rückriem auf den Kopf als Masse konzentrieren, ihm jedoch nicht bekannt gewesen sein dürften.¹⁸ Der gewählte Bildnisausschnitt

scheint ähnlich, bei der Gestaltung der Gesichtszüge treten bei den zitierten Werken Stilisierungen auf, die sich bei Rückriem so nicht finden lassen. Als gemeinsames Kennzeichen aller Stein- und Holzbildnisse zeigen Rückriems Porträts an Stelle der Augen immer konkave Mulden, die sich klar an wenigen zeitgenössischen Werken finden lassen und in diesem markanten Detail eine Darstellungsweise für Augen verwenden, die die Auffassung ausdrückt, daß die Augen als Form und nicht als Blick gelesen werden wollen. Soweit ich sehe, tritt dieses spezifische Motiv der konkaven Augenmulden im 20. Jahrhundert an der frühen, noch an Rodin orientierten Plastik "Der Narr" von Picasso auf, dann an dem kubistischen Frauenkopf von Picasso von 1909; man erkennt dieses Motiv auch bei dem Bildnis "Gertrude Stein" (1920) von Jacques Lipchitz. Möglicherweise läßt sich von einem dieser Beispiele der Einfluß ableiten, eine Vermutung, die jedoch nicht näherhin belegt werden kann, weil es keine dezidierten Hinweise gibt. Es erscheint mir nur bezeichnend für die Auffassung des menschlichen Ausdrucks bei den Bildnisplastiken Rückriems, daß hier der Blick und seine Darstellung verweigert werden, so daß den Porträts eben ein sehr steingemäßer, das meint starrer und formaler Ausdruck eigen ist.

Abb. 35

Abb. 36

2.2.4 Holzkonstruktionen 1965/66

Nach der Ausstellung 1964 in Düren setzte in der Entwicklung der ersten Jahre eine Zäsur ein, und Rückriem begann sich an anderen Traditionen zu orientieren. Er schuf um 1965 eine Anzahl von Konstruktionen aus Eichenbalken, die bis auf eine Ausnahme heute alle zerstört sind und nur noch in Abbildungen dokumentiert werden können. Jene erhaltene Plastik (Kat.Nr. 70), die sich heute in Privatbesitz befindet, ist paradoxerweise ein untypisches Werk, da ihre rechtwinklig-strenge Erschei-

nung sich deutlich von den übrigen absetzt; nachträglich angebrachte Winkeleisen, die die Plastik vor dem Verfall schützen sollen, betonen zusätzlich die Konstruktion und Statik des Werkes. Soweit eine Beurteilung nach Fotografien es erlaubt, kennzeichnete die zerstörten Plastiken (Kat.Nr. 65/66) ein expressiver Aufbau der Balken, deren Komposition mehr diagonal geführten Richtungen folgte. Einige dieser Konstruktionen wurden auf dem Anwesen von Albert Schulze-Vellinghausen in Dortmund-Kley errichtet, zudem nahm Rückriem mit zwei Konstruktionen an der Ausstellung "Tendenz 67" teil,¹⁹ die im Museum am Ostwall in Dortmund und später in Paris und Brüssel gezeigt wurde. Rückriem beendete die Arbeit an diesen Balkenkonstruktionen abrupt, als man ihm vorwarf, sie seien zu sehr den Werken des Amerikaners Mark di Suvero (geb. 1933) verpflichtet.²⁰ Diese Nähe ist oberflächlich, es zeigen sich sehr bald Unterschiede; so vernachlässigen jene Assemblagen von di Suvero die konstruktiven Momente und nehmen durch das Einbringen realistischer Alltagsgegenstände stärker die Befragung der Wirklichkeit als Aspekt in das Werk ein. Leitern, Stühle, Reifen, Ketten und grobzugehauene Balkenstämme geben diesen Assemblagen des vergleichbaren Zeitraums um 1965 einen mehr der Pop-Art verwandten Ausdruck.²¹

Die umfangreichste Plastik (Kat.Nr. 65), die Rückriem 1966 realisierte und für die eigens ein Fachwerkgebäude, das wegen Baufälligkeit weichen mußte, behutsam zerlegt wurde, beschreibt der Besitzer als Konstruktion, "die sich beständig durch Schwingungen selbst auslotete."²² Zwischen vier geneigt zur Mitte ansteigenden Balken, die damit eine Pyramidalform andeuteten, stiegen in einer ausgreifenden Bewegung aneinander verzapfte Balken spiralförmig in die Höhe. Die additive Reihung der Balken und ihre Konstruktion, die Verstrebungen, die den von "Ständern" umstellten Raum durchdringen, erweckten wohl den Eindruck, als sei die Geschlossenheit der Konstruktion und ihre Standfestigkeit durch die Verzapfungen abhängig gewesen, durch welche das ganze Gebilde sowohl

stand als auch hätte fallen können; weil Rückriem sich 1972 mit dieser Plastik nicht mehr identifizieren konnte, wurde sie von ihm selbst zerstört. Die einzige erhaltene Holzkonstruktion von Ulrich Rückriem besteht aus verzapften Eichenbalken, die im Wechsel von vertikalem Stand und horizontaler Lage, jeweils im rechten Winkel zueinander, ein abstraktes Gerüst bilden. Vier senkrechte Balken unterschiedlicher Längen markieren den "Grundriß"; drei der vier Ständer werden durch aufgelegte Querbalken abgeschlossen; der Verlauf des vierten endet offen, seine vom Wuchs des Stammes in leichten Schwüngen vorgezeichnete Linienführung suggeriert eine unbegrenzte Aufwärtsbewegung (Kat.Nr. 70). Die in den Längen erzeugte Stufung der vertikalen Balken findet sich in der Anordnung der horizontalen Querbalken als Gestaltungsprinzip wieder. Von einem Querbalken in "Hüfthöhe" in der "Mitte" der Konstruktion lenken die horizontalen Verbindungen den Blick stufenweise nach oben, von der Mittelsenkrechten ausgehend, bewirken die Querbalken radial eine Blickrichtung, die zu den stützenden Elementen der Grundrißkonstellation zurückführt. Gemessen an ihrer Proportion sind die Horizontalachsen ungleich kürzer als die vertikalen Balken, so daß in der gesamten Erscheinung dieser Plastik der Eindruck einer aufrecht stehenden Konstruktion vorherrscht.

- Abb. 37 Die Gestaltungsweise Rückriems, die sich tektonisch-konstruktive Mittel zu eigen macht, verweist darin auf eine andere als die bisher zitierte kunsthistorische Ausgangssituation. Hier müssen die Holzkonstruktionen von Alexander Rodtschenko (1891-1956) von 1921 genannt werden, die zwar im Ausmaß modellhaft bleiben, jedoch in der Gestaltung und in der Raumauffassung zum Vergleich herangezogen werden können.²³ In der Zeit um 1965 arbeitete Eduardo Chillida an Balkenkonstruktionen, die so erscheinen, als wenn sie brückenartig Orte überspannten und von außen den Raum mit "greifenden" Konstruktionen hielten; dabei wirken die Plastiken von Chillida in ihrer Erscheinung massiver und können eher als "Raumklam-
- Abb. 38

mern" bezeichnet werden, die weniger von einer konstruktivistischen Auffassung widerspiegeln. Beiden Vergleichsbeispielen ist trotz ihrer je verschiedenen Tradition der Aspekt der gegenstandslosen, raumgreifenden Konstruktion gemeinsam, und so lassen sie darin Bezüge zu den dokumentierten Werken von Rückriem erkennen.

Die Balken wurden von Rückriem als tektonische Elemente zueinander konstruiert und als Begrenzung eines davon umschlossenen Kernraums begriffen. Rückriem geht es nicht mehr um Plastik im Sinne einer Figur als Volumen im Raum, um Balken als Werkstoff für ein Gebilde, sondern um plastische Gestaltung des Raumes, der durch den Werkstoff "Balken" begrenzt wird, zugleich im offenen Charakter des Gebildes den Um-Raum miteinbezieht, weil es keine umschließende Kontur mehr gibt. Gültig bleibt die Einbeziehung eines "negativen Raumes" als Bestandteil der Plastik. Dieser Raumanteil der Konstruktion wird durch Umschreiten jeweils neu erlebbar, weil durch Überschneidungen der Balken, durch perspektivische Verschiebungen der Bezugspunkte beständig wechselnde Konfigurationen der Konstruktion erkennbar werden. Diese Wirkung zwingt den Betrachter, seinen Standort jeweils neu zu finden, da jeder Blickpunkt durch einen weiteren, gleichwertigen Ansichtsstandort revidiert werden kann; erst aus der Summe der möglichen Ansichten, die ergangen werden müssen, zeigt diese Plastik ihre Ganzheit. Für diese deutende Sehweise können die Begriffe von "sukzessiv" und "simultan" (D. Frey) herangezogen werden, um die Plastik als architektonisches Werk zu charakterisieren und es nicht nur in der Gestaltungsweise der Konstruktion, sondern auch in der Wirkungsweise analog zu Architektur in Beziehung zu setzen.

2.2.5 Bandeisenplastiken

Rückriem führte das Thema der Konstruktionen von 1965 an in einem anderen Material weiter. Aus gebogenem Band-Eisen, das sich durch Flächigkeit in der Breite und Linearität der Seitenkanten auszeichnet, gestaltete Rückriem Plastiken, deren Motive nun zunehmend der rein geometrischen Formsprache verpflichtet sind, korrespondierend dazu kennzeichnet diese Werkgruppe eine für Rückriem bis zu diesem Zeitpunkt ungewöhnliche anonym-technische Perfektion in der Herstellung. Rückriem konzentrierte sich bei den Bandeisenplastiken auf wenige Primärformen wie Kreis, Quadrat und Rechteck, mit denen Konfigurationen variiert wurden. Dieses gestalterische Prinzip, von 1965/66 an mit konstruktiven Eisenplastiken praktiziert, wird später ein konstitutives Kennzeichen der geteilten Steinskulpturen werden.

Einige der Bandeisenplastiken wurden 1967 in Antwerpen in der Galerie "Ad Libitum" gezeigt, so daß sich heute noch viele Beispiele in Belgien in Privatbesitz befinden; eine Plastik wurde vom Skulpturenpark Middelheim angekauft (Kat.Nr. 93); mit zwei weiteren Plastiken nahm Rückriem an der Ausstellung "Junge deutsche Plastik" 1968 im Lehmbruck-Museum Duisburg teil. Schließlich konnte im September 1969 eine Arbeit als "Kunst am Bau"-Projekt in Köln errichtet werden, womit diese Werkgruppen abgeschlossen wurden (Kat.Nr. 95).

An einem Beispiel (Kat.Nr. 82) soll einleitend die Gestaltgebung beschrieben werden. Diese Plastik wurde aus einem im Verlauf geschlossenen Band gebildet, das zwei geometrische Figuren zu erkennen gibt, einmal die Kontur eines Rechtecks, welches doppelt parallel erscheint und zudem zu einem Viertelkreis gebogen wurde, zum anderen ein Quadrat, welches rechtwinklig gebogen wurde. Hierbei stellt das Rechteck ein Moment der Lage, das Quadrat den Stand dar, das fortlaufende Band bewirkt eine Verschmelzung der Motive, die unmerklich ineinander übergehen.

Die Standfähigkeit des Gebildes, durch die Biegung des Rechtecks zum Viertelkreis und die Winkelung des Quadrates erzielt, macht ersichtlich, daß die an sich flächenhaft gebildeten Motive, durch die Flächigkeit des Bandeisens betont, mittels Biegung aus der Planimetrie heraus in die dreidimensionalität gebracht wurden. Die Fassung der Plastik war von Rückriem intendiert, scheint jedoch in der heutigen Farbigkeit nicht von ihm zu sein. Allgemein äußert sich an der Fassung der Plastiken die Absicht, das Material in seiner sinnlichen Qualität zu negieren, worin sich bei den Bandeisenplastiken Rückriem eine Diskrepanz im Materialverständnis zu den vorangegangenen Werken äußert.

Zwei weitere Plastiken verdeutlichen das Prinzip; Kat.Nr. 86 zeigt ein auf der Bodenfläche liegendes Quadrat, dessen Mitte offen ist und dadurch den ausgegrenzten Ort miteinbezieht. Von einer Ecke dieses liegenden Quadrats steigt ein Viertelkreissegment auf und leitet zu einem stehenden Quadrat über, das in Gestalt und Maß mit dem liegenden Motiv identisch ist. Dabei überbrückt das Bogensegment einen Abstand, der dem Quadratmaß entspricht. Anschaulicher als in der erstgenannten Plastik werden Stand und Lage, hier zudem die daraus resultierende perspektivische Verzerrung bei deren Wahrnehmung, zu einem Thema der Gestaltung. Im Unterschied zu den Holzkonstruktionen, bei denen die Technik der Konstruktion und der eingebundene Raum im Vordergrund standen, zeigen die Bandeisenplastiken eine Verlagerung der Thematik auf abstrakte Probleme der Bildhauerei, Rückriem beginnt das Verhältnis von stehenden und liegenden Motiven innerhalb einer plastischen Arbeit, ihre dadurch veränderte Erscheinungsweise und die davon abhängigen Variationsmöglichkeiten auf der Basis reduzierter Primarformen zu untersuchen. Die letztgenannte Plastik artikuliert die Flächen von Wand und Boden, welche einen Raum definieren, zugleich werden durch die offene Struktur der Bandeisenkonstruktion diese Komponenten in die Plastik einbezogen.

In dieser Beobachtung liegt die wesentliche Bedeutung der Bandeisenplastiken, daß sie nämlich den Raum von seinen Begrenzungen her begreifen, was die Plastik in analoger Weise nachbildet, indem sie einen Ort des allgemeinen Raumes ausgrenzt.

Die Werke englischer Plastiker in den sechziger Jahren sind nun vergleichbar, da sie unter dem Aspekt von Material und Farbigkeit den Plastiken Rückkriems ähnlich erscheinen. An dieser Stelle ist erneut Anthony Caro zu nennen, dessen "Einfluß insofern unbestreitbar ist, als er es war, der die Aufmerksamkeit der jungen Bildhauer auf die Möglichkeit lenkte, welche einer freien Artikulation des Raumes und einem freien Gebrauch von Industriematerialien innewohnt", wie Christopher Finch im Vorwort des Katalogs "Acht englische Bildhauer" schrieb,²⁴ eine Ausstellung, die 1967 vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf gezeigt wurde.

Möglicherweise wurde Rückriem erneut durch Albert Schulze-Vellinghausen auf die Innovationen der englischen Plastik und deren Fortbildung Konkreter Kunst aufmerksam gemacht, denn im Leihgeberverzeichnis der oben genannten Ausstellung findet sich der Name Schulze-Vellinghausen, der zu dieser Zeit die Entwicklung Rückkriems wesentlich unterstützte.

Abb. 39 Die Methode dieser Gestaltungsweise erinnert an Prinzipien, wie sie von Moholy-Nagy und Josef Albers in Vorkursen des Bauhauses gelehrt wurden. Albers ließ "Festigkeits- und Konstruktionsübungen ohne Verschnitt" aus Papierbögen erstellen, wobei sich die Gestalt aus der Fläche in den Raum erhob. Die Übungen hatten "die Relativität jeder Lösung" zum Ziel, es gab keine "beste Lösung, sondern jedes Werk kann aufgrund des Weges und der Aufgabenstellung beurteilt werden. Dieser Weg muß dann rational objektiv von jedem nachvollzogen werden können", wie es W. Herzogenrath beschrieb.²⁵ Bei diesem Verfahren behielt die Plastik als dreidimensionales Ge-

bilde eine Verbindung zur Fläche.

Die Bandeisenplastiken Rückriems zeigen eine Gestaltungsstruktur, wie sie der "konkreten Plastik" entspricht. Der Ausdruck "konkret" wurde 1930 von Theo van Doesburg verwendet, um gegenstandslose Kunst zu kennzeichnen, die vornehmlich in der Malerei den Vorgang des Gestaltens einbezieht und nichts Außerbildnerisches darstellt.²⁶ Übertragen auf plastische Werke bedeutet dies, daß ein Material, seine Gestalt und Formgebung aufgrund der Herstellung einsehbar bleiben sollen; die Formsprache der Geometrie und die an sie gebundene Systematik tragen Eigenschaften in sich, die den Begriff und die rationale Intention konkreter Kunst unterstützen.

Im Unterschied zu den Tendenzen der englischen Plastik, wo zunehmend auch Werkstoffe wie Polyester, Aluminium, Fiberglas und ähnliche Kunststoffe verwendet wurden, bleibt Rückriem beim traditionellen Werkstoff Eisen. Die Abgrenzung davon äußert sich betont, indem Rückriem gegen eine "Motivfindung" die Systematisierung und Variation mittels eines fixen Motivkanons setzt, der die Primärformen, Kreis, Quadrat und Rechteck, enthält und durch die permanente Verwendung des gleichen Werkstoffes, Bandeisen mit der Stärke von 1 cm und der Breite von 15 cm, eine vereinheitlichende Basis schafft, von der die gewählten und ausgeführten Möglichkeiten ausgehen. Aufgrund dieser neuen Gesetzmäßigkeit von Rückriems Gestaltung lassen sich innerhalb der Bandeisenplastiken Gruppen erkennen. Kat.Nr. 71-79 bilden die Variationsreihe freistehender Plastiken, welche in einer rechteckigen Form eine Kreis- bzw. Halbkreisform zu integrieren suchen. Hierzu zählt auch die Großplastik Kat.Nr. 95. Die Kat.Nr. 80-85 thematisieren den wechselseitigen Verlauf rechteckiger Motive, wobei allein durch Biegungen das Stehen ermöglicht wird. Der Verlauf des Bandeisens ist in sich geschlossen, was den Betrachter anleitet, entlang der Linienführung des Bandes Anfang, Ende und die Sprünge von einer angeschnittenen Form zur ande-

Abb. 40

ren zu erkennen, dabei bleibt die Plastik jedoch "unendlich". Die Gestaltung dieser Bandeisenplastik erinnert hier besonders ausgeprägt an die Arbeiten von Max Bill, einem Hauptvertreter der Konkreten Kunst, dessen Plastik "Unendliche Schleife" 1935 hier mit ihrem Konstruktionsprinzip Vorbild gewesen sein dürfte, ein Prinzip, das sehr viele Arbeiten Bills kennzeichnet.

Was sich bei der Kernplastik in Stein und Holz als Durchdringung von Volumen äußerte, zeigt sich hier an den offenen Eisenkonstruktionen als Kombination von geometrischen Figuren, die, durch Biegung halbiert oder durch Schnitte geteilt, versetzt wurden, um dann, neu zusammengeschweißt, den Verlauf des Bandes und damit auch Geschlossenheit des Ganzen zu schaffen. Durch Drehung und Kombination von angeschnittenen oder halbierten geometrischen Figuren zueinander schafft Rückriem Konstruktionen, die ausgreifend in den Raum führen, ohne den Bezug zur Flächigkeit zu negieren.

Im Hinblick auf Eigenschaften der späteren Steinplastiken veranschaulichen bereits die Bandeisenplastiken Rückriems die Abfolge der Entstehung und die Systematisierung der Gestaltung mit reduzierten geometrischen Motiven der Primärformen. Hierbei geht Rückriem nicht von der klassischen Bilderfindung oder einer nachbildenden Abstrahierung aus, sondern als Konzept wird eine Struktur zugrundegelegt, die sich auf eine konstruktivistische Tradition konkreter Plastik beruft, dabei durch Variation und Kombination zu eigenständigen und unverwechselbaren Ergebnissen kommt, weil jede einzelne Plastik unterscheidbar individuell, zugleich aber auch, verweisend auf andere ausgebildete Möglichkeiten, Kennzeichnungen des ganzen Konzeptes in sich trägt.

Faßt man diese Beobachtungen als das Ergebnis einer Entwicklung seit 1959 zusammen, kann man die Genese des Werkes von Ulrich Rückriem als eine Wandlung von der organischen zur geometrischen Formsprache beschreiben, als eine veränderte Auffassung von der geschlossenen

Kernskulptur und deren Massen hin zur "entmaterialisierten" Öffnung der Volumen, als eine Verlagerung seiner Studien, die zunächst isolierte Motive rezipierten, um sich dann Strukturen als Methode anzueignen und durch eine begrenzte Anzahl von Motiven deren Vielfalt zu ergründen und darzustellen.

2.2.6 Armiereisenplastiken

In der Zeit von 1968 bis 1969 entstehen die Armiereisenplastiken, Gebilde aus gebogenem Baustahl, die heute weitgehend verschollen sind. Kat.Nr. 114-126 geben diese Plastiken wieder, wobei Kat.Nr. 126 die einzig erhaltene Plastik ist, die sich heute im Museum Sprengel, Hannover, befindet. Kat.Nr. 124 und 125 sind als Multiples von der Galerie Ernst 1969 in Hannover herausgegeben worden und existieren in einer Auflage von jeweils 15 Exemplaren.²⁷

Die Archivfotos geben die eigentlichen Armiereisenplastiken der Zeit um 1969 wieder, wobei es sich um Aufnahmen vor der Burg Nörvenich und dem Leopold Hoesch-Museum in Düren handelt.

Das Prinzip dieser Armiereisenplastiken liegt in einer seriellen Addition gleicher Teile verankert, die auf einer Achse aufgereiht werden, wobei diese Achse den Zusammenhalt des Ganzen garantiert. Bei Kat.Nr. 126 üben die einzelnen Ösen der gebogenen Stangen gemeinsamen Druck auf die Achse aus, so daß das Gebilde zum Stehen gelangt. Bei dem Multiple Kat.Nr. 125 gibt die Achse durch ihr Gewicht den notwendigen Druck ab, die einzelnen abgeschnittenen Ösen in der abgebildeten Weise zusammenzuhalten. Der entscheidende Unterschied zu den Bandeisenplastiken liegt hierbei also in der Ausnutzung der physikalischen Eigenschaften des Baumaterials, das analog zur üblichen Verwendung mit denselben technischen

Mitteln verarbeitet wird. Kat.Nr. 120 zeigt deutlich, daß dabei auch zwei Zustandsformen einer Arbeit von Rückriem durchgespielt wurden, um Variationen einer modularen Form zu ermöglichen. Rückriem benutzte hier einfachen Baustahl, um dessen konstruktive Eigenschaften künstlerisch darzustellen. Das Ganze der Plastik definiert sich aus dem Zusammenwirken von Tragen und Lasten, die technische Fertigung bleibt erkennbar, ja sogar die traditionell additive Gestaltungsweise, wie sie der Plastik eigen ist, wird nicht Mittel, sondern Inhalt des Dargestellten.

Auffallend ist dabei die plötzliche Abkehr von farbig gefaßten Bandeisen zu "poverem" Baustahl, wodurch die Einfachheit des Materials stärker betont wird. Diese Hinwendung zu einfachen Baustoffen ist zum Ende der 60er Jahre als Antwort auf die sterilen Stoffe der Minimal Art häufiger zu beobachten. Der Kritiker Germano Celant gab 1967 diesen künstlerischen Intentionen den Namen "arte povera", um die Verwendung von einfachsten Materialien in der Kunst zu kennzeichnen. Sicherlich auch nicht ohne den Einfluß von Josph Beuys entdecken Künstler den Werkstoff als künstlerische Qualität, der, auf sich selbst verweisend, gestaltet wird. Einer der Minimal Art-Vertreter, Robert Morris, prägte hierfür 1968 den Begriff "Anti-Form", in seinen Arbeiten dieser Zeit wendet er sich von strengen geometrischen Körpern ab und versucht in den sogenannten "Häufungen" aus Erde, Gummi, Filz etc. die Struktur der Stoffe zu thematisieren. Richard Serra nutzte für die "Splashes" Raumecken, die mit flüssigem Blei beworfen werden und dann als erkaltete Form eine plastische Ausdrucksweise darstellen, die diesen Herstellungsprozeß deutlich zeigt, so daß Serra zum Begriff der "Prozeß-Kunst" findet, der nun auch auf die Armieisenplastiken von Rückriem angewendet werden kann, weil sie ihre Herstellung darstellen und sowohl den Prozeß der Fertigung als auch den der nachvollziehenden Wahrnehmung implizieren.

Abb. 41

Diese Armiereisenplastiken konnte Rückriem im Sommer 1969 der Öffentlichkeit im Leopold Hoesch-Museum in Düren vorstellen; seine Ausstellung stieß auf heftige Kritik in Düren und somit wurde aufgrund dieser Arbeiten ein öffentlicher Auftrag von "Kunst-am-Bau" an einer Schule in Düren nicht an Rückriem vergeben, obwohl es bereits eine mündliche Zusage gegeben haben soll.

Erbost über diese Reaktion und Ablehnung verließ Rückriem sein Atelier in Nörvenich und die Gegend um Düren. Die in Nörvenich befindlichen Plastiken der früheren Jahre durften sich Freunde und Nachbarn holen, so daß sich eben fast alle Werke des Frühwerks heute in Privatbesitz befinden. In Düren gab es für den Bildhauer Rückriem keine Aufträge mehr und keine Anerkennung einer Entwicklung, die den Anschluß an die internationale Kunstszene suchte. Aus Ärger über die Provinz, in der er gelebt hatte, wurde diese Ausstellung 1969 im Leopold Hoesch-Museum Düren aus Rückriems Liste seiner Ausstellungen gestrichen, so daß sie nirgends erwähnt ist. Das Museum sollte niemals eine Rückriem-Plastik besitzen, was bis heute der Fall ist.

2.2.7 Grabstätten und Denkmale

Ulrich Rückriem hatte neben seiner Tätigkeit als "freier Bildhauer" auch immer Aufträge "zum Broterwerb" (Rückriem) angenommen. So sind in der Zeit von 1959 bis 1969 auch zahlreiche Grabstätten und einige Denkmale entstanden, die sich vornehmlich im Raum Düren befinden. Rückriem hat sich immer zu diesen Arbeiten bekannt; was sie für einen Interpretationsansatz späterer Werke möglicherweise leisten, ist erstmals von Laszlo Glozer bezüglich des Heine-Denkmals in Bonn 1982 angesprochen worden, im dem er in Anmerkungen auf frühere Denkmale Rückriems verwies.²⁸

I Grabstätten

Die Grabstätte Pfeil-Unruh (Kat.Nr. 103) in Düren, die bereits im Zusammenhang der frühen Steinskulpturen erwähnt wurde (Kap. 2.2.1), stellt ein figuratives Motiv dar, das in der christlichen Sepulkralkunst ungewöhnlich ist; Rückriem bildete im oberen Drittel einer rechteckigen Stele aus Basaltlava einen emporsteigenden Vogel reliefartig aus, der in diesem Kontext als "Phönix" zu deuten ist und somit ein mythologisches Sinnbild der Wiedergeburt aufgreift. Vergleichbar mit diesem Grabmal, jedoch wesentlich abstrahierter, ist der stelenartige Stein der Grabstätte Vowinkel (Kat.Nr. 104), der ornamental gestaltete Mulden und Rundungen zeigt, die von einer sich dagegen gratig erhebenden Linienführung gebrochen werden. Beiden Beispielen ist der stelenartige Charakter gemeinsam, womit bereits durch die äußere Form im Kontext mit Standort und Funktion der Charakter des Sepulkralen versinnbildlicht wird. Die Stele, ein seit der Antike überliefertes Mal zum Totengedenken, ist hierfür das hinreichende Symbol. Bei dem Grabmal "Hall" (Kat.Nr. 99) in Muldenau griff Rückriem mit einem obeliskischen Stumpf eine Form als Sepulkralzeichen auf, die ägyptischen Ursprungs ist und infolge wiederkehrender Rezeption zu unterschiedlichen Epochen auch im christlichen Verständnis als Grabmalmotiv dienen kann.

Es lassen sich auch originär christliche Zeichen anführen, wobei die Beispiele der Grabstätten mit Eisenkreuzen die eigenständigsten Lösungen darstellen; Rückriem bildete bei der Grabstätte "Erasmus" (Kat.Nr. 106) ein Kreuz nach lateinischem Typ aus mehreren Bandeisen, wobei durch die Verbindung der rechtwinklig zueinander gestellten Bahnen, die den Grundriß der jeweiligen Enden bilden, ein Mal geschaffen wurde, das sehr plastisch erscheint, dabei zugleich offen ist und in frontaler Ansicht durch die Eigenschaft und Anordnung des Bandeisens ein flächige Kreuzform bildet, die von einer linearen Kontur umgeben ist und als Motiv der Würde gelesen wer-

den kann, betont durch den vertikalen Stand des Grabkreuzes.

Für die Grabstätte Recker (Kat.Nr. 107) entwarf Rückriem ein schrägliegendes Kreuz nach lateinischem Typ, das "Tod" symbolisiert. Dieses Kreuz, aus zusammengeschweißten Winkeleisen gebildet, die die Kreuzgestalt umlaufend konturieren, zeigt eine offene Mitte, die vom Winkeleisen umschlossen wird. Das Winkeleisen, das eine plastische Kontur im quadratischen Querschnitt bildet, wurde so um 45° gewendet, daß eine Kante dem Betrachter zugewandt ist, so daß sich ein prismatischer Charakter ergibt, und die Form in ihrer Plastizität zu drei Konturlinien gliedert, einer äußeren und inneren und einem vorstehenden Grat in der Mitte. Die Symbolik für "Tod" wurde durch die schräge, herabgesunkene Lage des Kreuzes, das mit einem Arm bereits in den Boden eindringt, sinnbildlich gemacht.

II Frenz — Friedhofsanlage

Die unterschiedliche Bedeutung von horizontaler und vertikaler Achsialität nutzte Rückriem für die Gestaltung einer Friedhofsanlage, indem er Stand und Lage von Kreuzen kombiniert verwandte. Das letztgenannte Kreuz (Kat. Nr. 107) diente mit seiner Form als Vorbild für Ausführungen in Frenz (Kat.Nr. 111). In Frenz wurde 1966 der Friedhof außerhalb des Ortes neu geschaffen, und Rückriem erhielt den Auftrag, das Hochkreuz zu schaffen. Rückriem entschied sich, die gesamte Anlage durch zwei Kreuze symbolisch zu deuten. Im Kapellenhof befindet sich ein schrägliegendes Kreuz, in der Mitte des Gräberfeldes wurde ein stehendes Kreuz auf einer Achse mit dem abgesunkenen Kreuz im Kapellenhof plaziert. Es war Rückriems Idee, den vom Haupteingang kommenden Weg durch das stehende Kreuz führen zu lassen, entsprechend groß und torartig wurde es in seinem Maßstab bestimmt; heute führen statt dessen die Friedhofswege um dieses Kreuz herum.

Beide Kreuze versinnbildlichen die jeweilige Bedeutung der Orte; das liegende Kreuz im Bereich der Friedhofskapelle symbolisiert den Tod, zugleich verweist es auf das stehende Kreuz, einmal durch seinen Richtungsverlauf, dann durch die Achsialität seiner Position, so daß im Bereich des Gräberfeldes "Auferstehung" symbolisiert wird. Tod und Auferstehung, die zentralen Begriffe der christlichen Totenfeier, sind auf einfache Weise sinnbildlich anschaulich gemacht.

Denkmale:

I Nörvenich

In Nörvenich schuf Rückriem 1965 ein Denkmal für die gefallenen Mitbürger beider Weltkriege aus Nörvenich. Das Ehrenmal wurde am Volkstrauertag 1965, dem 3. Sonntag im November, eingeweiht und befindet sich im Burgpark vor der Burg Nörvenich (Kat.Nr. 109).

Protokolle des Gemeinderates geben Aufschluß über die Auftragsvergabe,²⁹ demzufolge am 19.05.1965 eine außerordentliche Sitzung stattfand, um über die Vergabe zu entscheiden. Rückriem hatte zwei Entwürfe eingereicht: eine Flamme und ein figürliches, nicht näher bezeichnetes Motiv. Zwei weitere Bewerber hatten andere Modelle zur Entscheidung angeboten. Rückriem erhielt den Auftrag für die "Flamme", die, aus Würzburger Rotsandstein mit einer Höhe von 180 cm gemeißelt, auf einem Basaltlava-sockel stehen sollte. Auf diesem leicht konisch sich verjüngenden Sockel wurden die Namen der Gefallenen von 1914 bis 1918 und von 1939 bis 1945 aufgeführt; eine Inschrift lautet: "Den Toten der beiden Weltkriege gewidmet". Das Ehrenmal in Form einer emporzüngelnden Flamme steht im Zentrum eines "Eisernen Kreuzes", das aus Pflastersteinen am Boden gelegt wurde und von einer Kreisform, die als Pfad genutzt wird, umschlossen ist.

Das Flammenmotiv ist in dieser Weise isoliert und zudem

Abb. 42

in solcher Monumentalität ungewöhnlich. Als selbständiges Motiv für ein Denkmal scheint eine Flamme ohne zusätzliche Flammenschale erstmals durch Bernhard Heiliger gesetzt worden zu sein, der für die Ausführung des Ernst Reuter-Denkmal in Berlin 1963 eine emporzüngelnde Flamme wählte, die in Bronze realisiert wurde und, bedingt durch das Material, ungleich expressiver als jene Sandsteinflamme von Rückriem erscheint.

Das Flammenmotiv als Fackel ist innerhalb der sepulkralen Ikonographie Kennzeichen des Genius. Indem sie ausgelöscht wird, bezeichnet sie Tanatos als Genius des Todes. Ohne Fackelhalter oder Flammenschale, welche isoliert auch das christliche Verständnis der "lux perpetua" impliziert, kann eine Flamme als beigefügtes Motiv erscheinen, bleibt jedoch proportional sehr klein im Verhältnis zum Gesamtmal.

Heiligers Flamme ist besonders aufgrund des Bronzematerials in ihrer Expressivität möglich, die Flamme Rückriems dagegen, eine Steinskulptur, die die Volumen nicht unberücksichtigt lassen kann und mit den physikalischen Kräften des Materials kalkulieren muß, erscheint nahezu unvergleichbar in stilistischer Hinsicht.

Skizzen, die Rückriem für die Ausschreibung fertigte und die den Protokollen in Nörvenich beigefügt wurden, lassen vermuten, daß Rückriem das Denkmal Heiligers bereits kannte und das Motiv übernahm, in der Ausführung jedoch, bedingt durch das ganz andere Material und die andere Technik, zu einer nicht vergleichbaren Darstellungsweise kam.

II Frauwüllesheim

In Frauwüllesheim errichtete Rückriem anschließend ein weiteres Denkmal für die Gefallenen beider Weltkriege, das am 15. Mai 1966 eingeweiht wurde (Kat.Nr. 110). Das Denkmal befindet sich an einer Straßenkreuzung zur Dorf-

kirche, um von dem Standort vor dem Denkmal aus die Kirche in den Blickwinkel mit einzubeziehen.³⁰ Als Denkmalmotiv wählte Rückriem einen Pfeiler, der aus vier Einzelblöcken zusammengesetzt wurde und deutliche Fugen zu erkennen gibt. Der Pfeiler verjüngt sich obeliskartig nach oben, nimmt jedoch an der Spitze durch vier herausragende "Eckzinnen" den Umfang der Basis wieder auf. Dadurch erzielt Rückriem einen deutlichen Abschluß, und das Bild des Pfeilers mutet etwas wehrturmartig an, womit eine formale Beziehung zum Vierungsturm der gegenüberliegenden Kirche bewirkt werden soll.

Im Hinblick auf spätere Werke sei darauf aufmerksam gemacht, daß Rückriem zu diesem Zeitpunkt erstmals Anröchter Dolomit verwendete, ein Material, mit dem er später über lange Zeit ausschließlich arbeiten wird. Die Rohlinge für dieses Denkmal hatte Rückriem über einen Steinmetzbetrieb im Aachener Raum bezogen, woraus zu schließen ist, daß er die Steinbrüche von Anröchte noch nicht kennengelernt hatte.

III Derichsweiler

Als letztes Denkmal seiner Frühzeit schuf Rückriem 1969 das Ehrenmal für die Gefallenen beider Weltkriege in Derichsweiler, das am Volkstrauertag 1969 eingeweiht wurde (Kat.Nr. 112). Das Denkmal zeigt die Kombination zweier Motive, eine Halbkugel aus Anröchter Dolomit, die aus zwei Blöcken und somit aus zwei Viertelkugeln zusammengefügt wurde. Im Scheitel der Halbkugel wurde ein griechisches Kreuz aus Bronzeblechen horizontal eingelassen, so tief, daß die Oberkante des Kreuzes auf einer Höhe mit dem Scheitelpunkt liegt. Bis 1984 befand sich das Denkmal an der südlichen Chorseite einer Kirchenruine, die im ersten Weltkrieg zerstört wurde und als "historisches" Denkmal mit dem Ehrenmal von Rückriem korrespondierte. An diesem Standort hatte Rückriem die Bodenfläche um die Halbkugel mitgestaltet, indem er eine

radial sich ausbreitende kreisförmige Pflasterung entworfen hatte, die in freigelassenen Bahnen die Richtung der Kreuzarme aufnahm und sie über das eigentliche Denkmal hinaus weiterführte.³¹

Im Frühjahr 1984 nahm die Gemeinde Derichsweiler notwendige Renovierungsarbeiten zum Anlaß, den Standort des Denkmals zu verlegen, und so befindet es sich heute unmittelbar neben dem nördlichen Eingang der Gemeindekirche. Bei diesem Standortwechsel wurden zwei wesentliche Veränderungen vorgenommen: Einmal verzichtete man auf die Art der Pflasterung und nahm damit dem Denkmal seine in den Umraum hinausgreifende Komposition. Zudem erhielt das Kreuz, das der eigentliche Anlaß zur Erneuerung war,³² zwecks besserer Befestigung vier Eisennägel, die nun mit "rustikal" geschmiedeten Köpfen auf der Oberseite erscheinen und nicht der Vorstellung Rückriems entsprechen.

Ohne an dieser Stelle dezidierte Vergleichsbeispiele zu nennen, möchte ich behaupten, daß die Grabstätten und Denkmale von Ulrich Rückriem aus dieser Zeit keine besonders herausragende Gestaltungsweise zeigen, sondern vielmehr Formen darstellen, wie sie zu dieser Zeit häufiger anzutreffen sind. Die durch Auftraggeber und Funktion gebundenen Arbeiten stehen m.E. sogar im Widerspruch zu den zeitgleichen, autonomen Plastiken; allein bei den Grabkreuzen aus Metall äußert sich das Bemühen, innovative Formen einzubringen. Wesentlichste Erkenntnis dieser Arbeiten bleibt das Thema "Denkmal" als solches, welches offensichtlich für Rückriem Bedeutung hat und für ihn nicht dogmatisch von seinem Schaffen ausgeschlossen ist.

Das allgemeine Prinzip der künstlerischen Arbeit und Entwicklung ist es, aus einer additiven und auch gegensätzlichen Vielfalt von Studien hin zu einem Punkt zu gelangen, der dann ausgelotet wird. Dieser Prämisse entsprechend sehe ich zu dieser Zeit um 1968, wo auch noch

die Werke bis 1964 sich teilweise im Atelier in Nörvenich befinden, das größtmögliche Spektrum im Werk Rückriems, von dem aus es zu einer Verdichtung seiner Intentionen kommen wird.

2.3 Die Zeit um 1968 – Entwicklungsstand und Erneuerung

Die Genese der Formsprache der Plastiken Rückriems von den Anfängen bis 1968 wurde als Wandel von gerundet organischen Motiven hin zu einem Kanon geometrischer Figuren beschrieben, wobei die Entwicklungsstadien parallel oder unmittelbar nacheinander auftreten und Brüche anzeigen; die Architekturmotive erscheinen neben der Abstraktion des Figurativen, danach leiten konstruktive Balkenplastiken über zur konstruktivistischen Eisenplastik. Die Nähe und Gegensätzlichkeit dieser Erscheinungsformen manifestieren den "Studiencharakter" der frühen Werke als Suche nach einer eigenständigen künstlerischen Identität. Zieht man die fehlende künstlerische Ausbildung im Sinne eines akademischen Studiums in Betracht, so sind die unterschiedlichen Plastiken um so mehr als autodidaktische Aneignungen vorgebildeter Formen zu verstehen, wodurch sich Rückriem an die zeitgenössische Entwicklung, und das heißt die Primary Structure oder Pop-art, der Plastik heranarbeitete. Das wirklich erlernte Handwerk als Steinmetz wurde ausschließlich im "Aufgabenbereich" weitergeführt, indem Rückriem Bildnisplastiken schuf und mit einigen Denkmalaufträgen seinen Lebensunterhalt zu sichern versuchte. Diese beiden, eigentlich getrennt verlaufenden Entwicklungsstränge von autonomer Plastik und "angewandter Skulptur" scheinen sich um 1968 zu berühren; dabei kommt der "angewandten Skulptur" Bedeutung zu, weil die nachfolgende Erneuerung allein aus der freien Plastik nicht plausibel erklärt werden kann.

Die Zeit um 1968 ist von der Gleichzeitigkeit des Ungleichen gekennzeichnet. Sie ist in der Biographie Rückriems sehr komplex und läßt sich nur lückenhaft rekonstruieren. Rückriem war mit unterschiedlichen Werken an Ausstellungen beteiligt gewesen; in Dortmund wurde 1967 die Ausstellung "tendenz '67" gezeigt, an der Rückriem mit zwei Holzkonstruktionen aus der Sammlung Schulze-Vellinghausens beteiligt war. Zusammen mit Utz Kampmann und Jochen Hiltmann erhielt Rückriem 1967 eine Ausstellung in Antwerpen in der Galerie "Ad-Libitum", wo er ausschließlich Bandeisenplastiken präsentierte. Im November 1967 werden Bandeisenplastiken mit anderen, heute verschollenen Arbeiten in der Galerie "Tobies und Silex" in Köln gezeigt. Im Juni 1968 beteiligte sich Rückriem mit zwei Bandeisenkonstruktionen an der Ausstellung "Junge deutsche Plastik" im Lehmbruck-Museum Duisburg.

Bewertet man diese Aktivitäten als Bekenntnis zu einer eigenständigen Formsprache, so stellen die Bandeisenplastiken den Schwerpunkt der damaligen bildnerischen Tätigkeit dar, was durch die Realisation einer Großplastik als "Kunst am Bau"-Projekt im September 1969 bestätigt wird (Kat.Nr. 95).

Aus der heutigen Kenntnis der Entwicklung sind diese Plastiken der Schlußpunkt des Frühwerks, und wie an einem Kristallisationspunkt entstanden zeitgleich im Herbst 1968 die ersten "Teilungen" von Steinvolumen. Die nachfolgende Entwicklung der Plastik Ulrich Rückriems gibt den ersten Teilungen ihre künstlerische Bedeutung und rechtfertigt es, von nun an ausschließlich die Genese der Steinskulpturen zu verfolgen. Daher beschränkt sich die nachfolgende Untersuchung der Zeit nach 1968 ausschließlich auf die Steinskulpturen.

2.3.1 Bruch mit der Tradition — Rückkehr zum Stein

Das Werk von Ulrich Rückriem zeigt, im Herbst 1968 beginnend, eine unverkennbare Art, indem seitdem von Rückriem Skulpturen geschaffen werden, die, eine geometrische Formsprache rezipierend und auf ihr basierend, durch den Gebrauch von für die eigentliche Bildhauerkunst ungewohnten, technischen Werkzeugen neue Möglichkeiten der Form in Abhängigkeit vom Material "Stein" veranschaulichen. Vier Jahre lang, seit 1964, hatte Rückriem — mit Ausnahme der Denkmale von Nörvenich, Frauwüllesheim und Derichsweiler — den Stein für autonome Skulptur vernachlässigt, was ich als eine notwendige Distanz deute. Rückriem mußte sich vom Stein lösen, weil er durch seine Ausbildung als Steinmetz wohl negativ vorbelastet war, allzusehr war für ihn die Arbeit am Stein mit "Broterwerb" (Rückriem) verbunden, bedeutete eher eine Art Zwang, der bei autonomen Skulpturen nicht bestand. Gerade auch die Grabdenkmale aus Eisen lassen vermuten, daß Rückriem im Sepulkralbereich andere Werkstoffe einbringen wollte, um vom Stein als dem bevorzugten Material loszukommen. Insofern wurde auch die Ausbildung zum Steinmetz oftmals fehlinterpretiert. Sie hat zwar die Empfindung für bestimmte architekturnahe Formen und deren Aufbau sensibilisiert, jedoch in der Haltung zur eigentlichen Praxis des Steinmetz eine kritische Position bewirkt.

Wenn Rückriem 1968 erneut mit Stein zu arbeiten beginnt, so auch deshalb, weil eine Antwort auf die Handwerkstradition gegeben werden soll, die innerhalb einer technisierten Welt als Illusion erscheint. Es ist für Rückriem nicht authentisch, daß nur noch der Künstler handwerkliche Tätigkeit "museal" vorführen soll. Vielmehr sollen Berufe, die bisher davon ausgeschlossen waren, mit in die künstlerische Gestaltung einbezogen werden, so beispielsweise die Arbeiten im Steinbruch und Steinwerk. Die Nutzung künstlerisch unverbrauchter Techniken macht dann ästhetische Qualitäten bewußt, die verborgen waren

und nun als eigenständiger Wert überhaupt erkannt werden. Erst die Distanz zu der Ausbildung schuf für Rückriem den Freiraum, das Zweckfreie der Steinmetz- und Steinbrucharbeit zu erfassen. Rückriems Umgang mit dem "archaischen" Material Stein und der Verweis auf das oft überhöhte Dombauhüttenideal verstellt den Blick für sein eigentliches Verhältnis zum Stein, gleichwohl liegt in der Anwendung je zeitgemäßer Techniken das Ideal des Bauhauses verborgen, an dem in den zwanziger Jahren eine erneuerte Einheit von Material, Materialgerechtigkeit, Handwerk und Technik angestrebt wurde. Dieses historische Vorbild der Kunstproduktkon mit allen technischen Gegebenheiten und die zeitgenössische Tendenz zur Materialuntersuchung treffen in dieser Zeit bei Rückriem zusammen und bewirken die neuen Steinskulpturen.

2.4 Der Kanon der Steinskulpturen von 1968 bis 1970

Im folgenden Kapitel möchte ich die Skulpturen von 1968 bis 1970 vorstellen, die in ihrer Erscheinungsweise stilbildend für das Gesamtwerk bis heute wirken und die ich deshalb als Kanon bezeichnen möchte, in dem das rationale wie disziplinierte Konzept Rückriems enthalten ist. Die Systematik innerhalb des Kanons artikuliert zugleich die fünf rein bildhauerischen "Themen" Rückriems, nach denen das Volumen eines Steins mit unterschiedlichen Techniken gestaltet wird, um die immer erkennbar bleibende Rohlingsgestalt zu neuen Formen und Proportionen zu transformieren. Auf der Basis dieser Werke wird die Gestaltungsstruktur Rückriems analysiert werden. Zur Unterscheidung der Skulpturen werden die einzelnen Beispiele mit der Materialbezeichnung betitelt, wie es Rückriem praktiziert, bei gleichem Material bietet der jeweilige Standort der Skulpturen eine hilfreiche Differenzierungsmöglichkeit.

2.4.1 Die Skulpturen und Themen

I Teilung — Vertikaler Schnitt

In der zweiten Jahreshälfte 1968 entstanden drei Stein-skulpturen, die ich als die ersten Werke ansehe, die mittels Steinkreissäge entstanden sind: "Aachener Blaustein", Kat.Nr. 132, "Schevenhüttener Schiefer", Kat.Nr. 133, und "Aachener Blaustein", Kat.Nr. 134/135.³³

Alle drei Skulpturen äußern Gemeinsames; als Werkstoff wählte Rückriem drei Steinrohlinge, deren Gestalten als felsig amorphe, unregelmäßig konturierte Volumen bezeichnet werden können. Diese Rohlinge wurden mittels einer vertikal zum Block geführten Steinkreissäge in mehrere Segmente geschnitten, wobei parallel versetzte Teilungsvorgänge der Säge neue Volumen schaffen, die aufgrund der nichtgeometrischen Ganzheit der Rohlinge in unterschiedlichen Größenverhältnissen erscheinen. Ihre Positionen zur Bodenfläche zeigen horizontal-gestreckte und somit lastende Eigenschaften an. Die so geteilten Steinblöcke werden in der Weise auf der Bodenfläche angeordnet, daß sie die jeweilige Gestalt, die Einheit des vormaligen Volumens anzeigen, die Schnittspalten selbst als Anteile der ursprünglichen ganzheitlichen Gestalt durch den Abstand der Teile zu der Stärke des Sägeblattes einbeziehen und der Abstand der Schnitte zueinander die Systematik der Teilungen anschaulich macht. Die physikalische Gravitation der horizontalen Rohlingsmasse wurde in mehrere Teil-Schwerpunkte ponderiert, die ihrerseits nun eigenständige, je vertikal gerichtete Elemente darstellen. Die Schnitte bzw. Teilungen haben das lagernde Volumen in für sich stehende Teilblöcke umproportioniert. Optisch ist ein dialektisches Verhältnis zur Gestaltposition des Ganzen bewirkt. Auf den Raum bezogen, nehmen die Skulpturen den Umräum mit in die geteilte Masse auf, indem in den Spalt-"Leerräumen", bestärkt durch die sockellose Aufstellung, die Bodenflächen erkennbar bleiben.

II Unterschiedliche Volumen zusammenziehen

Bei diesem Thema behandelt Rückriem die Volumen nach diametral entgegengesetzter Methode; "Aachener Blaustein", Kat.Nr. 145, und "Diabas", Kat.Nr. 144, stellen verschiedenartige, aus separaten Rohlingen bzw. Steinkrusten zusammengezogene Volumen dar, wobei die Teilungen es durch Schnitte ermöglichen, in Gestalt von Auflageflächen ("Aachener Blaustein") oder in Gestalt einer eingeschnittenen, geometrischen Figur ("Diabas") getrennte Volumen zusammenzuschließen. Die gleiche technische Methode der Schnitte wirkt auf die Volumen von "Diabas" in entgegengesetzter Intention zu den Teilungen der vorhergehenden Gruppe; die sichtbare lineare Quadratform innerhalb der geschnittenen Diabaskrusten bindet vormals Getrenntes optisch zusammen.³⁴

III Teilungen — Horizontale Spaltung

Die Skulpturen dieses Themas zeichnen sich durch einen grundlegenden Unterschied aus, der die Materialeigenschaften artikuliert und neben den visuellen Qualitäten eine physikalische Funktion impliziert. Indem Rückriem ein vertikal gerichtetes Volumen horizontal spaltet, läßt er durch die vertikale Konstruktionsachse die tektonischen Kräfte wirksam werden: "Dolomit, zugeschnitten, gespalten" (Krefeld), Kat.Nr. 136, und "Dolomit, zugeschnitten, gespalten" (Berlin), Kat.Nr. 137, greifen eine Pfeilergestalt auf. Das mit der Säge zugeschnittene und dadurch geformte Steinvolumen mit quadratischem Grundriß wird durch vier bzw. drei parallel angesetzte Spaltungen geteilt und wieder zur ursprünglichen Form zusammengesetzt, wobei sich die Segmente aufgrund des bruchrauen Verlaufs der Teilungsnaht dicht verzahnen und nur Haarrisse neben den Bohrlöchern als Gliederungsspuren sichtbar bleiben.

IV Die geometrische Grundform herausarbeiten

An zwei Skulpturen aus dem Jahre 1969 lassen sich im Kontrast zu den maschinellen Werkzeugen die klassischen Bildhauertechniken erkennen, mit denen Rückriem eine geometrische Grundform herausarbeitet, die der zuvor ausgewählte Block vorgibt und als größtmögliches Volumen enthält: "Basaltlava", Kat.Nr. 139, und "Dolomit", Kat. Nr. 140. Bei den beiden Rohlingen gab die kleinste Kantenlänge als Maßstab die demzufolge größtmögliche Form innerhalb des Volumens vor, die positiv als Kubus oder negativ als Fläche aus dem bzw. in den Block gearbeitet wurde. Spätere Skulpturen zeigen dann auch bei diesem Thema maschinelle Methoden, indem nach einer horizontalen Spaltung eine Grundform mittels Säge herausgeschnitten wird.

V Teilung — Horizontale Spaltung/Vertikaler Schnitt

1968 tritt eine Skulptur auf (Kat.Nr. 146), die völlig isoliert innerhalb der Themen die an sich getrennt angewandten Teilungstechniken kombiniert. Ich möchte auf diese Skulptur besonders aufmerksam machen, da sie von 1980 an für die Weiterentwicklung des Werkes von Bedeutung sein wird.

Auf einem Teilblock stehen lotrecht zur Bodenfläche die vertikal geschnittenen Segmente auf der zuvor horizontal gespaltenen Fläche, so daß sie nicht auseinanderdivergieren können, wie es bei den Teilungen der Fall war, deren Segmente unmittelbar auf der Bodenfläche aufliegen.

VI Prozesse — Ergänzungen

Die bildhauerischen Grundthemen werden durch die "Prozesse" und "Ergänzungen" zusammengefaßt abgeschlossen.

- Abb. 43 Ergänzungen wurden ausschließlich als Holz- und Stahl-
Abb. 44 plastiken ausgeführt; umgekehrt sind Teilungen, Grundform und zusammengezogenes Volumen in Holz und Stahl selten, weil die Materialbeschaffenheit, Werkstoffstruktur und Volumengrößen weniger geeignet sind, dem Konzept, welches in Stein nahezu unbegrenzt erscheint, zu genügen.

Der "Prozeß" ist bei Rückriem immer zweifach zu verstehen, indem er die Arbeitsprozesse thematisiert wie zum Beispiel am "Aachener Blaustein", Kat.Nr. 147. Die Technik des Absprengens verändert ein Volumen, jedoch anders als z.B. bei der "Grundform", so daß "Prozeß-Skulpturen"

- Abb. 45 oft ihren Sinn aus einem paarhaften bzw. seriellen Nebeneinander ähnlicher Elemente entwickeln, an denen eine Progression durch Vergleich simultan anschaulich wird. Als reine Oberflächentechniken am Stein werden die Prozesse erst von 1980 an wieder weitergeführt. Prozeß impliziert zudem den zeitlich konzeptuellen Nachvollzug der Formgebung, versteht sich anhand der Arbeitsspuren zugleich als Wahrnehmungsprozeß, um das Gesehene zu begreifen, und wird aus diesem Verständnis heraus konstitutives Moment bei Rückriem. Insofern stellen auch "Ergänzungen" Prozesse dar, indem eine gefundene Gestalt zu ihrer geometrischen Form durch ein zugeschnittenes Teil zur gestalteten Einheit vervollständigt wird.

Diese Arbeit hat zum Ziel, die Entwicklung Rückriems hin zur öffentlichen Skulptur darzulegen. Die Beispiele von Ergänzungen und Prozessen sind deshalb nun auszuschließen, weil sie allein aufgrund des Materials (Holz) oder wegen ihrer geringen Größe oftmals für Innenräume, auch private Wohnräume bestimmt sind.

Diesen Werken des Themas "Ergänzung" in Holz und Stahl liegt eine analoge Gestaltungsstruktur zugrunde, indem

das bildnerische Ergebnis identisch erscheint, weil es "Schnitte" zeigt, die Entstehung ist jedoch entgegengesetzt zu denken, weil das additive Verfahren der "Ergänzung" eine Teilform vervollständigt; es ist gewissermaßen das plastische Verfahren, welches hier aufgrund von ausgesuchten Fragmenten ein angestrebtes Ganzes zu einer geometrischen Grundform hervorbringt. In diesem Sinne sind die Prozesse, welche Zustandverformungen darstellen, weder plastisch noch skulptierend, sondern als "modellierend" zu kennzeichnen, so daß dieses Bearbeitungsverfahren Schmieden Thema und Inhalt der Darstellung ist.

Abb. 45

2.4.2 Der Impuls zur ersten Teilung

Die Innovation, die sich an den vorangestellten Skulpturen zunächst als rein technische Lösung äußert, indem nun maschinelle Verfahren sichtbar für die bildhauerische Gestaltung nutzbar gemacht werden, kann als die Entdeckung von Gestein als Wert an sich und Erfassen der technischen Verfahren erklärt werden. Die auffallendste Veränderung gegenüber den noch zeitgleich entstehenden Bandeisenplastiken ist die Rückbesinnung auf geschlossene Volumen, auf den Steinblock als Material und dessen Bearbeitung. Hier greift Rückriem verändert die Technik der "taille directe" auf. Eine Selbstaussage Rückriems erzählt von dem Entstehen der Teilungen und ordnet es dem Phänomen der Intuition zu. Ich verstehe Intuition als die Sensibilität, eine Handlung zu einem bestimmten Zeitpunkt auszuführen und weiterzudenken; es ist vielleicht der "individuelle Einstieg", um diesen Begriff Kublers zu verwenden.³⁵ Rückriem erzählt: "Und dann kam die erste Teilung. Und die ist so entstanden im Grunde genommen. Da hab' ich Steine bestellt, und da kam ein Stein an. Ich hatte fünf Teile bestellt, und diese fünf Teile, das war ökonomisch auf einem Lastwagen aufgebaut, daß es am wenigsten Platz einnahm. Und dann waren die

aus einem Block, die fünf Teile. Die waren gespalten und wieder zusammengebaut. Übereinander. Und dann seh' ich dat oben auf dem Wagen stehn und seh: ich werd verrückt. Ich sag': bist du denn wahnsinnig? Dat is doch das, was du suchst. Das ist die Sache überhaupt! War Zufall: aus Ökonomie, auf'm Lastwagen — hab' fünf Teile bestellt, um aus jedem was anderes zu machen: da kommt der Block an und steht auf dem Wagen oben ..."³⁶

Der Zufall, wie Rückriem es nennt, oder auch diese innere Notwendigkeit, eine Situation für sich zu erfassen, wird konkretisiert, wenn man nach der Bestimmung der bestellten Steine fragt. Hierbei handelte es sich um Dolomitblöcke aus Anröchte in Westfalen, und allein wegen der hohen Kosten waren die Blöcke sicher nicht zum Experiment bestellt worden. Rückriem hatte erneut den Auftrag für ein Ehrenmal erhalten, das die Gemeinde Derichsweiler ihren Kriegsoffern errichten wollte. So scheinen diese Dolomitblöcke, bei deren Anlieferung Rückriem die Beobachtung von Spaltung und erneuter Zusammenfügung gegliederter Massen gemacht hat, für die Fertigung des Denkmals von Derichsweiler bestimmt gewesen zu sein, das am Volkstrauertag 1969 eingeweiht wurde und eben aus jenem Anröchter Dolomit besteht; das erste Denkmal aus Dolomit, das Ehrenmal in Frauwüllesheim, war bereits 1966 eingeweiht worden, damals hatte Rückriem das Material bei einem Steinmetz durch den Zwischenhandel erworben.

Der von Rückriem beschriebene Ursprung der ersten Teilungen und der Umstand, daß die ersten Teilungen zeitlich vor dem Erlebnis anzusiedeln sind, erzeugt Unklarheit. Aufgrund der Gesteinsarten sind die Teilungen in Blaustein und Schiefer früher zu datieren, weil es das Material der Eifelgegend ist, mit dem Rückriem experimentiert hatte. Dennoch verbindet ein gestalterisches Stilmerkmal die Skulptur "Aachener Blaustein" (Kat.Nr. 134) mit dem Denkmal von Derichsweiler. Die Arbeit zeigt in der Mitte einen deutlichen Spalt, der die Skulptur als Teilung konstituiert. Am Denkmal ist ein Spalt durch

Abb. 46 Zusammenfügen der bearbeiteten Volumen entstanden und die Teilung als Bildmittel der Gestaltung zu verstehen, wenngleich die Kreuzform aus Bronzeblechen dieses Detail überlagert.

Diese Gemeinsamkeit zwischen der Skulptur Kat.Nr. 134 und dem Denkmal würde bedeuten, daß die Lieferung der Steine die "experimentellen" Teilungen, die unmittelbar zuvor ausgeführt wurden, bestätigt hat; die Teilungen wirkten bereits so stilbildend, daß das Denkmal danach gestaltet wurde.

2.5 Die Gestaltungsstrukturen bei Ulrich Rückriem

Der Kanon der vorangestellten Skulpturen, auf dem sich seit 1968 das Werk Rückriems aufbaut, soll nun nach den charakteristischen Inhalten und Gestaltungsintentionen befragt werden. Im Zentrum der bildnerischen Tätigkeit steht das Steinvolumen. Rückriem bedient sich technischer Maschinen einer steinverarbeitenden Industrie, er bezieht sogar die Arbeit der Werksteingewinnung, wie sie im Steinbruch stattfindet, in seine künstlerische Konzeption mit ein und setzt technisch-industrielle Bearbeitungsmöglichkeiten für die künstlerische Gestaltung frei.

Das Spalten mit Hammer und Eisenkeilen sowie das Schneiden mit Steinkreissäge sind die grundlegendsten Mittel, ein Steinvolumen zu gliedern. Material und Technik werden zum Thema und Inhalt erhoben, was sich sprachlich in allen Titeln der Skulpturen ankündigt. Die künstlerische Intention, die den Stein selbst als "Figur", die Beschaffenheit des Materials als "Bild", die Technik als konstitutiven prozessionalen Anteil der Skulptur versteht, behauptet diese neuformulierten Qualitäten als autonome Werte der Skulptur. Rückriem formulierte drei Thesen, die bis heute für sein Werk gültig geblieben

sind. Wenngleich diese Sätze erst 1973 veröffentlicht wurden, fünf Jahre nach den ersten "Teilungen", müssen sie doch an dieser Stelle zitiert werden, weil sie ergänzend zu den Skulpturen die veränderten Inhalte der Kunst Rückriems ansprechen:³⁷

1. Das Material, seine Form, seine Eigenschaften und Ausmaße beeinflussen und begrenzen meine bildnerische Tätigkeit.
2. Arbeitsprozesse müssen ablesbar sein und dürfen nicht von den nachfolgenden verwischt werden.
3. Die von mir am Material vorgenommenen Bearbeitungen bestimmen das Objekt selbst und dessen Beziehung zum neuen Standort.

Der Kanon der Skulpturen sowie diese drei grundlegenden Aussagen legen der künstlerischen Intention ein **dialektisches Konzept** zugrunde, welches an den Skulpturen durch den Kontrast rohbelassener Steinkrusten und deren technisch präzise Aufteilung, oder umgekehrt, durch zuge schnittene Formen und deren Rückführung in frei verlaufende Spaltungen visuell dargestellt wird, eine Dialektik, die sprachlich bereits von Rückreim durch die Begriffe "beeinflussen" und "begrenzen" angesprochen wird. Die "bildnerische Tätigkeit" handelt nach Maßgabe des Materials. Sie respektiert den Werkstoff mit seinen Eigenwerten, dazwischen artikuliert sich die gestaltend-künstlerische Vorstellung aus der Spannung dieser Momente. Um nicht allein das Material sprechen zu lassen, wie es der Fall wäre, wenn der Stein als "objet trouvé" gesetzt würde, und um nicht allein den Stein durch die Technik zu "deformieren", entweder bei einer willkürlichen Abfolge von Teilungen oder gar einer illusionistisch-literarischen, figurativen Darstellung, kommt der **Auswahl** des jeweiligen Steinrohlings im Steinbruch die entscheidende Bedeutung zu, was ich bereits als den künstlerischen Akt werten möchte. Die Entscheidung für

einen bestimmten Block ist Voraussetzung, um den Thesen Gültigkeit zu verleihen. Der aus der Vielzahl möglicher Volumen ausgewählte Block hat je eigene Formen und unterschiedliche Eigenschaften, zu denen sich Rückriem in Beziehung setzt. Durch die Auswahl eines Blockes sucht sich Rückriem ein bestimmtes Pendant, von dem der Dialog mit dem Stein eröffnet wird. Die Gestalt dieses Steines, Form, Eigenschaften und Ausmaß bestimmen Inhalt und Qualität des Dialoges, der immer auch als Dialektik von Natur und Kunst zu verstehen ist, von naturgegebener Form und künstlerischem Gestaltungswillen.

2.5.1 Gesteineigenschaften

Dieses Material Stein besitzt in mehrfacher Hinsicht Qualitäten, die die "bildnerische Tätigkeit beeinflussen und begrenzen" und somit Kriterien sind, die seine Auswahl bestimmen. Rückriem nennt zunächst die Form, womit im eigentlich wahrnehmungspsychologischen Verständnis die Gestalt gemeint ist, also das einheitliche Erfassen des Volumens, das das Ganze erkennt, die Kontur vor der Binnenstruktur. In diesem Verständnis soll auch weiterhin mit Gestalt das zwar formhafte, jedoch nicht geformte Volumen gemeint sein, Form hingegen ist die durch Prozesse bewirkte Veränderung der Gestalt. Die Gestalt hat vorgegebene Ausmaße: Höhe, Länge, Tiefe sind jene Dimensionen, die ein Volumen mathematisch bestimmbar machen. Das Verhältnis dieser Größen zueinander versteht sich als Proportion und transformiert damit rein rationale Abmessungen in die Ebene einer ästhetischen Fragestellung nach Harmonie. Die weiteren Eigenschaften des Materials berücksichtigen unterschiedliche Aspekte. Die Gestalt der von Rückriem ausgewählten Steine kann als amorph bezeichnet werden, wie es bei den frühen Teilungen der Fall ist, später jedoch nähert sich die gewählte Gestalt immer einer geometrischen Figur, so daß Rohlinge

mit rechteckiger, dreieckiger, trapezoider, rhombischer und quadratischer Gestalt das Material kennzeichnen.

Dem Gestein "Anröchter Dolomit" kommt von 1970 an eine exponierte Stellung zu, weil die geologische Lagerung dieses Gesteins geometrische Formen hervorbringt, die charakteristisch für diesen Dolomit sind. "Ein weit-schariges System von Querlüften (Losen), die senkrecht auf der Lagerfläche stehen und sich unter einem Winkel von 90° schneiden, erleichtern den Abbau des Gesteins und begünstigen die Gewinnung großer Blöcke."³⁸ Diese Rohblöcke können in Anröchte in einer konstanten Stärke von 90-110 cm "gezogen" werden, wie der Fachmann sagt, begründen also bereits aus ihrer geologischen Lagerung heraus eine zur Geometrie strebende Gestalt. Diese geometrischen Steinformen bestimmen ein Jahrzehnt lang das Werk Rückriems; als er sich von 1981 an unterschiedlichen Graniten zuwendet, wählt er auch in diesem Gestein die Rohlinge nach ihrer Gestalt aus, die kubischen Blöcke werden jedoch bei diesem Gestein bereits bei der Gewinnung im Steinbruch vorgeformt, durch die Technik des Abbaus in geometrischen Rohblöcken gewonnen.³⁹ Die Eigenschaften, die eine geologische Schicht bestimmen, Lage und Querlüfte, können auch den herausgelösten Block beeinflussen. Ebenso wie das große geologische Gefüge besitzt jeder Einzelblock Einschlüsse (Nähte, Risse) oder abweichende Dichte, Konsistenz und Härte, was die Teilungen beeinflusst, verhindert oder auch zum Scheitern bringen kann. Diese Art geologisch-struktureller Eigenschaften des Gesteins kennt oftmals ausschließlich der langjährige Kenner eines Steinbruchs, der Facharbeiter im Steinbruch oder Steinmetz im Steinwerk, so daß sich Rückriem dieser Kenntnisse bedient, weil diese Erfahrungen mit dem Material sich nicht einem abstrakten künstlerischen Willen unterordnet; in diesem Bereich behält der Stein seine ihm jeweils "individuelle" Autorität, so daß niemals der gewollte Verlauf einer Teilung garantiert werden kann.

Diese strukturell-geologischen Eigenschaften, verbunden mit den rein physikalischen Beschaffenheiten von Schwere und Druck verleiht Stein vor allem tektonische Eigenschaften, mit denen Rückriem gestaltet. Das, was an sich durch die industrielle, bautechnische Verwendung selbstverständlich ist, wird bei Rückriem als Gesteineigenschaft betont, die tektonische, konstruktive Eigenschaft, die immer Steine als Baumaterial für Architektur nutzbar machte. Gerade diese tektonisch-physikalischen Wirkungsweisen des Steins werden für das Verständnis späterer Skulpturen von Bedeutung werden. Schließlich besitzt Gestein bildhaft-optische Eigenschaften, mit denen Rückriem kalkulieren kann; der Anröchter Dolomit kommt in zwei unterschiedlichen Bänken vor, der grünen und blauen Werksteinbank, und hat somit differenzierte farbliche Qualitäten, ockerfarbene Töne zwischen den Bänken verleihen dem Gestein zudem eine "gewisse Wärme", wie Rückriem es bezeichnet.

Die Pigmentierung bei Granit erlaubt es, diese farblichen Differenzierungen intentional einzusetzen. Vor allem die seit 1981 häufig eingesetzten Prozesse der Oberflächenbehandlung wie Schleifen und Polieren stellen die nuancierbaren Qualitäten des Gesteins heraus, bewirken

Abb. 47 Farbkontraste von Hellgrau zu Tiefschwarz, wie es am Heine-Denkmal zu erkennen ist. Desgleichen wird die Auswahl eines Granitblocks von der Färbung seiner Kruste bestimmt. Rückriem sucht sich Blöcke mit entsprechender

Abb. 48 Patina aus, die Goethes Ausdruck des "Feurigbunten"⁴⁰ einzulösen scheinen.

Schließlich kann dem Material eine materialikonologische Bedeutung zukommen, ein Aspekt, der in späteren Ausführungen eine Rolle spielt und an dieser Stelle genannt wird, um das Spektrum der Eigenschaften zu vervollständigen und die Kriterien der Beobachtung, Beschreibung und Deutung anzugeben.

2.5.2 Technische Prozesse und deren Eigenschaften

Die von Rückriem angesprochenen Arbeitsprozesse sind handwerkliche und maschinelle Bearbeitungsmethoden, wie sie traditionell in der Bildhauerei als auch in der steinverarbeitenden Industrie angewandt werden: Eine Aufzählung der Werkzeuge und Techniken, wie sie Rückriem in späteren Katalogen vorstellte,⁴¹ soll die Arbeitsprozesse als Thema betonen: Das Absprengen mit Hammer und Sprengeisen, das Teilen mit dem Hammer (Fäustel oder Vorschlaghammer) sowie das Schmieden und Stauchen bei Eisenplastiken stehen in einem handwerklichen Kontext,

Abb. 49 Spaltungen an großen Blöcken mit Preßluftbohrer, Hammer und Eisenkeilen kombinieren technische Möglichkeiten mit herkömmlichen Verfahren, das Sägen bzw. Schneiden mit

Abb. 50 Steinkreissäge, Steingatter oder Steinseil nutzt ausschließlich maschinelle Methoden zur Teilung. Das Schleifen und Polieren, zwei Arbeitsprozesse, die bei Rückriem erst seit 1982 zu beobachten sind, stellen reine Oberflächenbearbeitungen dar, die nicht die Form, sondern deren optische Gestaltung verändern, indem farbliche Qualitäten der Pigmente herausgearbeitet werden, die die reflektiven Eigenschaften wirksam werden lassen, so daß stumpfe, lichtabsorbierende Texturen oder aber glänzende Flächen entstehen, die die Dichte des Materials steigern. Die formgebenden Arbeitsprozesse werden sichtbar belassen. Als bildmäßige Qualitäten der Teilungen erscheinen somit Haarrisse bei Spaltungen, lineare, gradlinige Fugen bei Schnitten und die Löcher der Bohrungen, die diese Teilungen vorbereitet haben. Diese

Abb. 51 Spuren haben eine doppelte Funktion, indem sie zunächst die erfolgten Arbeitsprozesse nachvollziehbar machen, wie es Rückriem fordert; zugleich konstituieren diese Arbeitsprozesse Spuren, den bildmäßigen Bestandteil der Skulptur, Linien (Schnitte, Risse) geben die Kompositionsachsen wieder. Linien und Kantenverläufe sind zudem richtungsweisend und lenken die Blicke des Betrachters um die Skulptur herum und evozieren somit eine motori-

sche Wirkung, die veranlaßt, die Skulptur zu umgehen, um ihren Formaufbau von allen Seiten zu erfassen und zu begreifen.

Die Eigenschaften des Werkstoffs und die Techniken wurden bisher genannt, um damit ins Bewußtsein zu rufen, welche Aspekte Gewicht bekommen, wenn die Reduktion auf einfache Bildmittel und Grundformen die künstlerische Tätigkeit bestimmt. Diese Interpretation kann noch weiter geführt werden. Es wurde gesagt, daß Rückriem zur Gestaltung naturhafter Steinvolumen die technischen Methoden der steinverarbeitenden Industrie miteinbezieht. Zunächst scheint er die Arbeitsverfahren der traditionellen Bildhauerei forzuführen, tatsächlich aber grenzt er sich von den handwerklichen Techniken ab. Nach der allgemeinen Definition stellt ein Bildhauer mit Hammer und Meißel plastische Kunstwerke her, die, aus dem Verständnis einer gegenständlichen Darstellungstradition heraus, Bild-Hauen als Hervorbringen eines figurativen, literarischen, illusionistischen Inhalts versteht. Der Steinmetz hingegen war immer der Architektur zugeordnet, er fertigte Quader und Profile für Gebäude und Denkmale, in seiner dienenden Position war er stets dem Baumeister untergeordnet und blieb als Künstler oftmals anonym. Steinbrucharbeiter waren niemals im Blickfeld einer kulturgeschichtlichen Betrachtung, mit einer Ausnahme, nämlich den Leistungen der ägyptischen Kulturepoche, in der für die Fertigung von Obelisken mächtige Monolithe aus den Steinbrüchen von Assuan herausgearbeitet wurden, was man heute auch als schöpferische, im Sinne von künstlerischer Leistung bewundert. Die technische Fähigkeit war Kunstfertigkeit, wie es später die griechische Antike, so bei Aristoteles, mit dem Begriff "techne" formulierte.⁴²

Hier geht Ulrich Rückriem zurück auf die Handwerke, welche vor der eigentlichen Gestaltung des Bild-Hauens liegen: Er greift alle drei Arbeitsbereiche der heutigen Steinindustrie auf, um sie für sich zu nutzen; er inter-

pretiert damit das Verständnis von "Materialgerechtigkeit"⁴³ und industrieller Produktion neu. Dies ist die Grundlage der von Rückriem angewandten Techniken, die, indem sie oftmals nur von Maschinen ausgeführt werden können, Rückriem in die Position dessen versetzen, der einen Arbeitsprozeß veranlaßt und beauftragt, der die Abfolge der Prozesse zuvor gedanklich projektiert und kalkuliert hat, so daß die Ausführung rein mechanischer Art ist, die von der gestaltenden Leistung deutlich zu trennen ist.

Rückriem, so scheint mir, ist der erste Bildhauer, der auf die Industrie zuing, um die dort gewachsenen Erfahrungen von Facharbeitern zu respektieren, ohne sie sich selbst aneignen zu wollen, wie es bei David Smith der Fall war, ohne sie zu negieren, wie es bei der Minimal Art künstlerisches Ziel war, um mehr Objektivität der Plastik zu erlangen. Rückriem nutzt die Kenntnisse, technologisch gesprochen: das "Know how", für seine bildnerische Vorstellung einer individuellen Formsprache. Dies alles versetzt ihn in die Haltung des "Baumeisters", des Architekten, womit durch diese Begriffe das Grundverständnis der Position Rückriems vorgegeben wird, was nun durch die Beschreibung von Skulpturen belegt werden soll.

2.5.3 Grundform und Symmetrie .

Die Reflexionen über Gesteineigenschaften und Technik wollen die Aufmerksamkeit auf Aussagen lenken, die, ohne die formale Gestaltungsstruktur zu berücksichtigen, dem Vorgegebenen entnommen werden können, um so zu verdeutlichen, daß Auswahl und Bestimmung von Werkstoff und Methodik bereits eine neue Position behaupten. Zugleich möchte ich mit Werkstoff und Methodik, Material und Prozeß die Pole eines dialektischen Konzepts herausstellen, die die Skulpturen in komplexer Einfachheit erscheinen

lassen. Jeder Steinblock stellt als Rohling eine Grundform dar, die als geometrisch euklidischer Körper zugleich zur künstlerisch gestalteten Grundform idealisiert wird; die Arbeitsprozesse dazu folgen der Gesetzmäßigkeit der Symmetrie, was ich zunächst im mathematischen Verständnis meine und vom Begriff der Proportion trenne.

Zwei Skulpturen des Kanons (Kat.Nr. 132/134) sind durch vertikal geführte Schnitte halbiert bzw. gedrittelt worden, ein ganzes Volumen wurde zu zwei bzw. drei eigenständigen Segmenten geteilt, die zusammengefügte Darstellungsweise zeigt nur noch optisch die wahrzunehmende Gestalt der vormaligen Einheit des Volumens. Die "Teilung" hat bewirkt, daß physikalisch gesprochen, der Schwerpunkt der Masse gebrochen wurde zu neuen, eigenständigen Blöcken mit eigenen Schwerpunkten, die ihre Lage autonom ausloten, was zu klaffenden Schnittspalten führen kann. Bezogen auf den Umraum, nehmen die geteilten Volumen Raum zwischen sich auf, die sockellose Anordnung auf der Bodenfläche bestärkt diesen Eindruck. Zugleich wurde aus der Einheit ein Nebeneinander von Teilen, die numerisch zu erfassen sind und in ihrer jeweiligen Form eine veränderte proportionale Größe in Beziehung zum Ganzen setzen, das Einheitliche wurde in die Polarität einer horizontalen und vertikalen Richtung strukturiert.

Den einfachen Teilungen, Halbierung, Viertelung etc., steht das Thema "Zusammengezogene Volumen" diametral entgegen. Vier einzelne Steinkrusten (Kat.Nr. 144) sind in der Weise zerschnitten worden, daß ihre Anordnung auf der Bodenfläche durch den Verlauf der Schnittachsen ein Quadrat zu erkennen gibt. Die geometrische Figur schließt mit ihrer Gesetzmäßigkeit die amorphen Krusten zu einer neugebildeten Einheit zusammen; die Schnitte machen Achsen sichtbar, die die Quadratform grundrißhaft beschreiben. Aus dem ehemaligen Nebeneinander vier unterschiedlicher Segmente wurde ein Ganzes geschaffen,

das nicht als planimetrische Einheit, sondern sehr differenziert in Gestalt des Quadrats die amorphen Naturkrusten in eine geordnete Kunstform transformiert hat.

Die Symmetrie, die an den Teilungen durch Prozesse sichtbar wurde und vom Ganzen zum Segment führte, ist hier nun sowohl in den Prozessen als auch in der Form des Quadrats enthalten und bindet die Segmente zum Ganzen zusammen. Die Beobachtung unterstützt das oben Gesagte, daß die Anwendung der Symmetrie zeitlich an die technischen Prozesse gebunden ist und aus der wesenseigenen Gesetzmäßigkeit heraus statisch als Grundform, hier Gestalt des Quadrats, sichtbar ist.

Das Quadrat ist als volumetrische Kubusform Ergebnis eines Themas von Ulrich Rückriem, das mit "Grundform herausarbeiten" bezeichnet wird. Der Basaltblock (Kat.Nr. 139) zeigt an einem Ende der horizontal angeordneten Rechtecksgestalt eine kubisch herausgemeißelte Form. Die Größe dieses Kubus ergab sich aus dem Maß der Grundfläche des Basaltblocks. Auf die planimetrisch gemetzte Basisfläche wurde das größtmögliche Quadrat konstruiert, die Kantenlänge gab die Tiefe im Block vor. Die geometrische Grundform war im Block enthalten und wurde durch traditionelle Steinmetztechniken herausgearbeitet. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Beispiel (Kat.Nr. 140), wo die Grundform in negativer Weise in den Dolomit eingeschlagen wurde, die kürzere Seite des Rohlings gab das Maß der Quadratkante vor, parallel zur Bodenfläche wurde die Form in das Volumen hineingelegt.

Die Grundform ist an beiden Skulpturen dargestellt; die Prozesse, diese Geometrie zu realisieren, sind hier schließlich unsichtbar absorbiert, denn Symmetrie diente am Rohling dazu, die Quadratform zu konstruieren. In diesem Beispiel ist Symmetrie als Hilfsmittel der sogenannten "darstellenden Geometrie" zu verstehen, die zur technischen Ausbildung des Steinmetzes gehört.

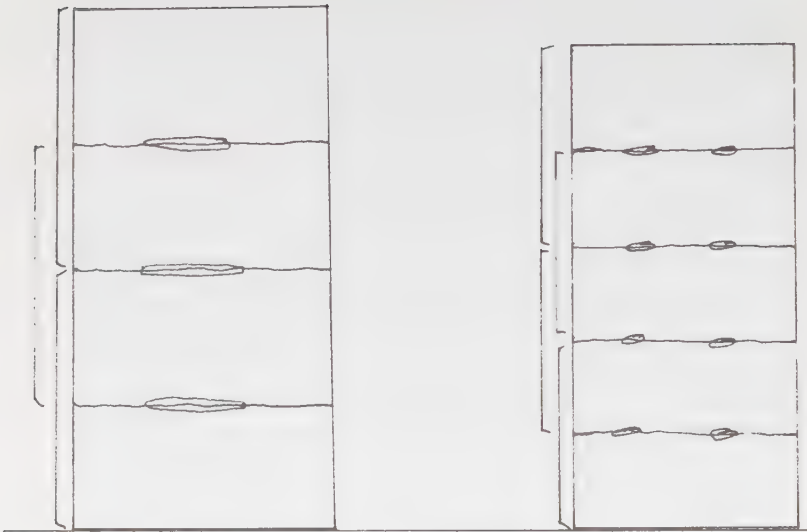
Die Teilung von monolithischen Volumen, das Zusammenziehen von unterschiedlichen Volumen und die aus einem mo-

nolithischen Volumen herausgearbeitete geometrische Grundform bilden die thematische Grundlage im Werk von Rückriem; Grundform und Symmetrie sind dabei die allgemeinsten künstlerischen Mittel, die Themen zu Einzel-skulpturen zu artikulieren. Die Komplexität der Gestaltungsstrukturen können nun zwei Beispiele deutlich machen, die diese Prinzipien kombinieren. Rückriem schafft 1968/69 die Skulpturen "Dolomit geschnitten, gespalten", Kat.Nr. 136, Krefeld, und Kat.Nr. 137, Berlin. Er ließ aus einem Rohling ein hochrechteckiges Steinvolumen mit quadratischer Grundfläche schneiden. Die Grundform ist hier sowohl am Grundriß (Quadrat) als auch am Volumen (Rechteck) zu erkennen, der Block ist somit geometrisch vorgeformt, indem er allseitig zugeschnitten wurde. Die Rechteckformen wurden in vier bzw. fünf Segmente horizontal geteilt, die Blöcke anschließend zu ihrer ursprünglichen Form zusammengesetzt. Es erscheinen nun zwei Skulpturen, die hochrechteckig auf quadratischer Grundfläche frei im Raum stehen und in der Binnengliederung drei bzw. vier Haarrisie mit horizontalem Verlauf anzeigen, zudem die parallelen und z.T. paarweisen Einkerbungen, an denen die Keile angesetzt wurden. Rückriem versteht diese Skulpturen als eine einfache Teilung. Je nach Standpunkt der Beobachtung machen sie die Symmetrie der Teilung anschaulich. Der Berlin-Block besitzt symmetrisch angeordnete Segmente aus vier Schichten und "ungeraden" Prozessen (Teilungen), der Krefelder Block kehrt diese Verhältnisse um, indem gerade Teilungsprozesse gegen eine asymmetrische Anzahl von Segmenten stehen.

Aus dieser scheinbaren Banalität lassen sich Gesetzmäßigkeiten zum Verständnis der Gestaltungsstrukturen eruieren. Hinter der offensichtlichen Einfachheit⁴⁴ verbirgt sich eine komplexe Lesbarkeit der Skulptur, wenn man die Spannung zwischen Teilungsprozeß und Form sowie die daraus resultierende numerische Anzahl der Segmente betrachtet. Warum bestehen die Skulpturen aus vier bzw. fünf Segmenten und nicht aus drei oder sechs? Die Ant-

wort hierauf liegt in der Form des Quadrats begründet, das die Gestaltungsweise bestimmt und geleitet hat. Das Quadrat ist sowohl die Form des Grundrisses als auch verstecktes Maß des Teilungsprinzips der neuzuschaffenden Ordnung. Dieser von mir behauptete Interpretationsansatz läßt sich an den Teilungsspuren ablesen. Der Berlin-Block ist in vier Schichten in der Weise geteilt, daß je zwei Segmente das Quadratmaß des Grundrisses bilden, so daß dieser nicht nur in Aufsicht, sondern auch in den Seitenansichten erkennbar wird. Zwei Segmente bilden einen Kubus innerhalb der hochrechteckigen Form und irritieren damit die scheinbar eindeutige Abfolge der Teile, die nicht mehr einfach als Reihe gelesen werden können, von unten nach oben oder umgekehrt, sondern die Teile und ihre Proportion schließen die gesamte Skulptur zu einem Beziehungsgeflecht zusammen. Neben der Abfolge (a, b, c, d) kann diese Skulptur wie zwei halbierte Kuben gelesen werden: $(a + b) : (c + d)$.

Die Krefelder Skulptur steigert diese Irritation des Nachvollzugs der Prozesse. Hier scheinen die Teilungen paarig angelegt, während die in der ungeraden Fünzfahl sich ergebenden Teile diese Ordnung zu stören scheinen. Tatsächlich jedoch bilden auch hier je zwei Segmente annäherungsweise ein Quadrat (der unregelmäßige, naturbedingte Verlauf der Haarrisse macht diese Einschränkung nötig) und verweisen auf ein alternierendes Gefüge von Quadratformen, die die Skulptur zu einer komplexen Komposition zusammenbinden.



Berlin

Krefeld

Zusätzlich zu der geschlossenen Gesamtform bildet Rückriem eine Binnenstruktur, die die Formen neben dem tektonischen Aufbau auch visuell verzahnt, aus der scheinbar reihenmäßig angelegten Abfolge läßt sich eine konstruierte, statische Ordnung erschließen. Eine Reihung wäre nicht in dieser Weise fortzusetzen, so daß die Skulptur in sich ruht und alle Teile eingebunden sind. Die Teilungen spalten den Block auf in die Polarität der vertikalen Gesamtkontur und der horizontalen Lagen, die diese Bewegung retardieren und die Binnenstruktur ordnen. Die Grundform des Quadrats – als Grundriß Maßgabe der Form – besitzt proportionale Funktion, indem die Anzahl der Teilungen von der Größe des Grundrisses bestimmt wird, die versteckt nach außen tritt; es ist gewissermaßen ein "gebundenes System", nach dem die Skulpturen vor ihrer Teilung konzipiert wurden. Die Bedeutung von Symmetrie, bisher ausschließlich mathematisch verstanden, erhält nun einen neuen Inhalt, wie es im pro-

portionalen Verständnis von Vitruv definiert wurde. Die theoretische Grundlage hierzu findet sich in "Zehn Bücher über Architektur", wo es im 2. Buch III 1 heißt: "Die Anlage der Tempel beruht auf den symmetrischen Verhältnissen, deren Gesetze die Baukünstler aufs sorgfältigste innehaben müssen. Diese aber entstehen aus dem Ebenmaß (Proportion), welches von den Griechen Analogia genannt wird. Proportion ist die Zusammenstimmung der entsprechenden Gliederteile im gesamten Werke und des Ganzen, woraus das Gesetz der Symmetrie hervorgeht."⁴⁵ Vitruv gründete die Aussagen seinerseits auf die Lehre des Polyklet, von dem nach Grassi zuerst eine Definition von Symmetrie überliefert ist: "Das Schöne liegt nicht in den Elementen, sondern in der Symmetrie der Teile ..."⁴⁶, wonach die Symmetrie als "ontologische Symmetriellehre (Grassi), philosophisch betrachtet, Harmonie konstituiert.

Allgemein übertragen auf die Gestaltung der Skulpturen nach Maßgabe von vorgegebenen Volumengrößen, meint der übernommene Begriff "gebundenes System", daß Rückriem durch Auswahl der Blöcke und Bestimmung des Themas ein "symmetrisches" Maß als Modul einer Skulptur zugrundelegt, und diese Größe ist mehrfach innerhalb eines Werkes zu eruieren. Dieses Prinzip, durch die vorgestellte Skizze verdeutlicht, besitzt Gültigkeit für die Proportionierung aller bis heute entstandenen Skulpturen. Man kann durch Abmessung der jeweils thematisierten Form durch alle Themen hindurch (Teilung, Grundform, Ergänzung, Zusammengezogene Volumen) an der jeweiligen Skulptur ein Maß eruieren, welches mehrfach in dem gestalteten Block vorkommt oder verschlüsselt wie ein Multiplikator die Proportion in ein kalkuliertes Ordnungssystem einbindet. "Das Material, seine Form, seine Eigenschaften und Ausmaße beeinflussen und begrenzen meine bildnerische Tätigkeit." (Rückriem)

Nach der Symmetrie, die an gestaltende Prozesse gebunden ist, wende ich mich der gestaltenden Form zu. Die Grund-

form und insbesondere das Quadrat hat für Rückriem eine zentrale Bedeutung. Die Geschichte der geometrischen Grundform ist dabei, unterschieden nach Gattung, eine je andere, so daß an dieser Stelle ein Exkurs auf diese Komplexität der einfachsten geometrischen Form aufmerksam machen soll.

2.5.3.1 Exkurs: Grundformen in kunsthistorischer Tradition

Die Arbeitsprozesse strukturieren das Material und lassen Formen sichtbar werden, die das vormals ungegliederte Gestein geometrisieren, auf der Basis geometrischer Figuren den Werkstoff formen. "Grundformen" nennt Ulrich Rückriem diese Motive, die als Rechteck, Dreieck, Quadrat näherhin zu bezeichnen sind. Es wurde gezeigt, daß die Grundform sowohl modulare Funktion als Mittel der Gestaltung wie auch bildhafte Erscheinung als Ziel der Gestaltung besitzt. In dieser doppelten Bedeutung lassen sich unterschiedliche Traditionen ausmachen, die in verschiedenen Gattungen verankert sind.

Mit dem "Schwarzen Quadrat" von Malewitsch von 1913 ist die geometrische Grundform in der Malerei historisch gesichert zu bestimmen. Dort beginnt eine Entwicklungslinie der Kunst des 20. Jahrhunderts, die seither kontinuierlich Erweiterungen und Neuinterpretationen in der gegenstandslosen Malerei hervorgebracht hat und durch den Begriff "Konkrete Kunst" (van Doesburg) neben der Bezeichnung Konstruktivismus anzeigt, daß in dieser Ausdrucksform nichts abgebildet ist, was über das konkret Dargestellte hinausgeht. Im Begriff der Konstruktion spiegelt sich das Anliegen der ungegenständlichen Malerei, eine Fläche zu strukturieren und mittels geometrischer Figuren zu analysieren, um Auskunft über proportionale Qualitäten der Formen zu geben. Aus dieser flächengebundenen Gestaltungsweise entstanden sowohl Pla-

stiken als auch Architekturformen, die Raum als von Flächen umstellten Bezirk verstanden; das Volumen verstand der Konstruktivismus als Leere, als unplastisches Nichts, wofür Malewitsch den Ausdruck "Suprematismus" prägte.

Dieser Auffassung steht das Verständnis von Grundform und Volumen in der Bildhauerei, wie ich sie durch Brancusi vertreten sehe, diametral entgegen. Durch Abstraktion und Reduktion figürlicher Motive fand Brancusi zu seiner "Urform", in der seiner Meinung nach alle Formen eingeschlossen sind. Mit den ersten Ausarbeitungen des alternierenden Motives der "Endlosen Säule" um 1917 wechselt die Grundform bei Brancusi über vom Verständnis der einen, figürlich aufgefaßten Urform in die architektonisch strukturierende Modulform, deren Maß in die Proportion des Ganzen eindringt.⁴⁷ Die geometrische Grundform bei Rückriem kommt dieser Tradition bereits sehr nahe, wenngleich ich noch weitere Quellen nennen möchte, die das architektonische Verständnis bekräftigen. Die Architektur definiert sich gewissermaßen durch die geometrische Grundform. Als Grundrißfigur und plastisch ausgeführter Baukörper lassen sich in dieser Kunstgattung geometrische Figuren von Beginn der Geschichte an erkennen, so, wenn die ägyptische Pyramide im Grundriß ein Quadrat zeigt, auf dem sich die dreieckige Gestalt in Form eines Spitzkegels aufbaut, der griechische Tempel auf Rechteck und Quadratform fußend seine Räume aufbaut und gliedert und in christlichen Sakralbauten wieder das Quadrat Form und Proportion bestimmt (gebundenes System). Euklidische Primärformen bestimmen das Erscheinungsbild der Architektur, die unterschieden nach geistesgeschichtlichen Haltungen je andersartig ausgeprägt wurden.⁴⁸

Ergänzend zu diesen Quellen läßt sich die Grundform als Gestaltungsmittel bei Rückriem noch auf eine weitere, handwerkliche Tradition zurückführen, die in der Praxis des Bauhüttenwesens verankert ist und die Rückriem auf-

Abb. 52

grund seiner Ausbildung bekannt sein dürfte. Die Arbeitsaufgaben der Bauhütte wurden und werden in der Weise gefertigt, daß der zum Quader "gemetzte" Rohblock mittels einer geometrischen Hilfskonstruktion zum angestrebten Motiv, beispielsweise zu einem Kapitell oder einer Fiale, sukzessiv transformiert wird, indem durch stufenweise Differenzierung einer einfachen Quadratform über komplizierte Polyeder das endgültige Motiv aus dem Block herausgeholt wird. Diese Bauhüttengeometrie oder auch "Maçonerie" ist ausdrücklich eine zeichnerisch-technische Hilfskonstruktion, die durch Musterbücher mit "Exempla" überliefert wurde und bis heute im Handwerk anzutreffen ist. Mir erscheint diese Quelle für die Gestaltungsweise Rückriems bedeutsam, weil an ihr deutlich wird, daß die Geometrie im Bauhüttenwesen eine doppelte Funktion hatte, indem nicht nur geometrisierte Formen dargestellt wurden, sondern die Geometrie auch versteckt als Konstruktionsmittel eine disziplinierte Gestaltungsmethode darstellt. Diese Methodik möchte ich auch für Rückriem geltend machen, weil sie strukturell den Prozeß der Formgestaltung mittels Grundform veranschaulicht, ohne jedoch, im Unterschied zur Maçonerie, die ursprüngliche Blockform zu absorbieren. Es ist darauf zu verweisen, daß das Wort Quader, die Verbform quadare und auch der Begriff Maçonerie etymologisch ihrem lateinischen Ursprung nach aus dem Sprachfeld des Bauhandwerks stammen und somit nach sprachlicher Herkunft und Bedeutung erneut auf eine architekturbezogene Denkweise aufmerksam machen.⁴⁹

Die vierfache Herleitung der geometrischen Grundform aus Malerei, Plastik, Architektur und Handwerk legt komplexe Orientierungspunkte zugrunde, die wegen ihrer Unterschiedlichkeit sowohl in historischer wie auch inhaltlicher Hinsicht das Bedürfnis nach einer definierten Genese enttäuschen. Die Gestaltung mit und durch Primärformen läßt sich niemals allein aus einer Quelle eruieren, sondern behauptet die Rezeption isolierter Aspekte aus allen Gattungen, ein Befund, der die Kenntnis der Ent-

wicklung zu heutigen Skulpturen miteinbezieht. Insofern kann keine exemplarische, für alle Arbeiten gültige Gestaltungsstruktur definiert werden, weil jede Skulptur die Interpretation mal des einen, dann eines anderen Aspektes darstellt und jeweils einen Schwerpunkt akzentuiert, die Grundform als Grundriß oder plastischen Körper, tektonische oder a-tektonische Kräfte der Volumen, Arbeitsprozesse als Materialuntersuchung und bildhafte Textur. Nach den genannten historischen Quellen legt es die Formensprache und Gestaltungsweise Rückriems nahe, die Thematisierung geometrischer Figuren auch in der Abhängigkeit zeitgenössischer Plastiken um 1968/69 zu sehen. Der Exkurs über die Grundform innerhalb verschiedener Gattungen hat die Indikatorfunktion, auf die Komplexität der einflußnehmenden Quellen hinzuweisen, zumal ich künstlerische Tätigkeit heute unter der Prämisse eines umfassenden Geschichtsbewußtseins sehe, das diese scheinbar eklektischen Ursprüngen bedingt.

Versteht man also die Grundform als Mittel einer technischen Hilfskonstruktion, Figuren im Steinblock herauszuarbeiten, dann ist Grundform dem Bauhütten-Kontext zuzuordnen und ist Prozess. Begreift man die Grundform als volumetrischen Körper, dann ist das Ergebnis der technischen Prozesse als architektonische Bauform im euklidischen Sinn zu verstehen. In dieser Definition ist auch ein modularer Charakter der Grundform enthalten. Ausgehend von diesem Begriff, die Grundform als Baukörper und volumetrischen Raum zu denken, ergibt sich eine neue Interpretationsweise, die bewirkt, die Teilungsprozesse aus einem anderen Blickwinkel zu sehen und unter einer anderen Kategorie das Verhältnis von Rückriem zu Andre zu vertiefen.

2.5.3.2 Rückriem und Andre

Benennt man die innovativen Teilungstechniken Rückriems vereinfachend als "Schritte im Material", so kennzeichnet diese Charakterisierung die Antwort Rückriems auf die Definition von Plastik bei Carl Andre, "placing ist cutting into space".⁵⁰

Auf die intellektualisierte Vorstellung von Material und Raum bei Andre antwortet Rückriem mit einer wirklichen, haptisch-rationalen Idee, so daß sich das Verhältnis von Andre und Rückriem hier zunächst in zwei formelhaften Polen äußert. Carl Andre hat gerade den Flächencharakter der Plastik herausgestellt und Volumen auf Planimetrie reduziert. Hieraus entwickelte Andre die Bodenplastik als Fläche und Abbild eines Raumes, anders ausgedrückt: Raum wurde im konstruktivistischen Verständnis als Fläche definiert. Die Bestimmung der Fläche als Definition des Raumes wurde vom Konstruktivismus in die Kunstgeschichte eingebracht, eine Auffassung, die auch innerhalb der Minimal Art wirksam wurde. Insofern läßt sich zusammengefaßt im Verständnis der Fläche als Raumanteil die historische Grundlage herleiten. Im Konstruktivismus war es der von vertikalen Flächen umstellte Raum, bei Andre ist die Fläche horizontal ein Platz, der die Motorik im abstrakten, unbegrenzten Raum sucht.

Rückriem faszinierte an den Bodenplastiken von Andre die Idee, gestaltete Flächen als raumkonstitutives Moment zu sehen und nicht mehr als Motiv.⁵¹

Genese und Eigenständigkeit der Innovation von Ulrich Rückriem läßt sich nun mit den Kategorien von **Fläche und Achsialität** der Flächen eruieren. Die Teilungen, und hier im besonderen Maße die Schnitte mittels Steinsäge, bewirken Flächen; die Abfolge von Teilungen am Block ergibt mehrere Flächen, die eine geometrische Grundform umschließen. Ein Kubus definiert sich aus sechs Flächen, welche im rechten Winkel zueinander angeordnet sind.

Dem Blickwinkel dieser Kategorie folgend, schafft Rückriem durch die Teilungen Flächen, die einen Steinblock in einen euklidisch-architektonischen Baukörper transformieren. Schnitte im Material erzeugen Flächen, welche eine Form umgrenzen, die Fläche definiert den Raum, der materialisiert ist. Am Beispiel der genannten Skulpturen von Berlin und Krefeld bedeutet dies, daß es sich dabei um zwei Raumformen handelt, die aus sechs zugeschnittenen Flächen gebildet wurden. Zugleich bewirkt das Verständnis von Fläche und Material, nun bei Rückriem von Raum zu sprechen, wenn eine euklidische Form durch Teilungen erzielt wird. Der Stein ist in der Beschaffenheit seiner Materialität Raum, die Prozesse formen diesen Raum, der als Skulptur architektonisch ist. Damit kann man bei Rückriem nicht mehr von der "Figur" reden, auch nicht im erweiterten Verständnis einer geometrischen Figur im Stein, sondern man muß die gestaltete Fläche als "Wand", die volumetrische "umwandete" Form als Raum begreifen.

Die Position von Rückriem zu Andre läßt sich außer nach dem Gebrauch von Fläche zudem an der Gestaltung mit der Konstruktionsachse darlegen. Hierzu habe ich im ersten Kapitel die Entwicklung der Bodenplastik beschrieben, um bezüglich dieser Ausführungen nun die entscheidende Wirkung der Achsialität auf die Struktur und Erscheinungsweise einer Skulptur zu beschreiben. Die horizontale und vertikale Konstruktionsachse ist übergreifendes Gestaltungsprinzip, welches Rückriem wie Andre einsetzt, und zugleich ist die Richtung der Konstruktionsachsen Indikator für die Intention des jeweiligen Werkes wie auch Verweis auf seine Genese.

Viele Plastiken von Carl Andre erscheinen vornehmlich auf der Bodenfläche, im horizontalen Nebeneinander gleichwertiger Elemente, seien es Strohballen, Backsteine, Holzbalken oder Metallplatten. Der Aufbau dieser Plastiken ist a-tektonischer Struktur, so, wie es gültig für die Minimal Art von Morris in "notes on sculpture"

konstatiert wurde. Morris machte die Wahrnehmung der "Gestalt", die Erkenntnis über die Struktur einer Plastik abhängig von der Position der "Objekte" zur Bodenfläche: "One of the conditions of knowing an object is supplied by the sensing of the gravitational force acting upon it in actual space."⁵²

Aus anthropologischer Sicht faßte Robert Pinkus-Witten dieses Problem noch weiter, als das Problem der Skulptur überhaupt, wenn er schreibt: "In my view the earliest problem of sculpture was to reproduce the verticality of human being in contrast to the horizontality of the earth."⁵³ Was im Zusammenhang mit der Bodenplastik unter Befragung der Raumauffassung als "Figur im Raum" (Vertikale) und "Strecke im Raum" (Horizontale) bestimmt wurde, unterscheidet Pinkus-Witten aufgrund einer werkimmanenten Betrachtungsweise, wenn er, bezogen auf Andre, von "inert surface qualities of the material" und am Beispiel von Richard Serra von "intrinsic structural potential of the material"⁵⁴ spricht, eine Differenzierung, die ich mit tektonischem und a-tektonischem Prinzip sprachlich erfaßt habe. Die jeweilige Anwendung der Konstruktionsachse impliziert also das Bekenntnis zu einer Entwicklungslinie und Tradition der Plastik, bestimmt aufgrund der funamental veränderten Erscheinungs- und Wahrnehmungsweise den Inhalt der Plastik.

Rückriem plazierte seine Skulpturen sockellos auf den Boden, und, abgesehen von dem ganz faktischen Grund, daß er sich um 1968/69 keine größeren Steine leisten konnte und somit allein aus dieser Beschränkung heraus objekt-hafte, niedrige Skulpturen entstehen, oftmals aus unverwertbaren Abfallstücken und Krusten, enthalten diese Skulpturen wesentliche formale Qualitäten, die eine andere Auffassung von Material ankündigen und sich damit deutlich von den Einflüssen der horizontalen Plastik und der Minimal Art allgemein absetzen.

Zusammenfassend lassen sich die wesentlichen Unterschiede zur amerikanischen Plastik der 60er Jahre am Mate-

rialverständnis, den Wahrnehmungstheorien und der Komposition, was auch Achsialität der Formen implizieren soll, festmachen.

Das Material besitzt in der Minimal Art einzig die Bedeutung, objektiv-neutral zu wirken, optisch-ästhetische Reize sind negiert, weil die Gestalt der Form vorrangig thematisiert ist und die Gesetze ihrer Wahrnehmung.

Deshalb darf es in der Minimal Art keine Komposition im europäischen Verständnis geben, weil sie über diese theoretischen Inhalte hinausgeht. Gerade aber die Gesetze der Symmetrie, die modularen Grundformen konstituieren bei Rückriem den klassischen Charakter der Komposition, was letztendlich durch die Kompositionsachse zum europäischen Verständnis dieses Begriffs zurückgeführt wird. Die Skulpturen befinden sich zwar sockellos auf dem Boden, ihre Gliederung, Grundform und Bedeutung ist jedoch von einer Haltung geprägt, die in der Kategorie vertikal komponierter Bildwerke denkt. Diese Achsialität von Flächen als Indikator einer europäischen Tradition zeigt sich bei Rückriem jederzeit.

2.5.4 Die Entwicklung von Architektur im Stein

Als Beleg für diese Überlegungen ist an dieser Stelle eine Skulptur von 1968 zu beschreiben, die dieses Verständnis anschaulich macht und den besonderen Stellenwert eine Inkunabel besitzt, weil sie – zwar isoliert im Frühwerk, aber bezugnehmend auf spätere Werke von 1977 an – das Gestaltungsprinzip und die Raumauffassung bedeutsamer Skulpturen vorgibt.

Bei der Skulptur "Aachener Blaustein" (Kat.Nr. 146) hat Rückriem den Rohling zunächst horizontal gespalten, die obere Hälfte anschließend zu drei Segmenten vertikal geschnitten. Der Block aus nun vier Teilen wurde dann zu seiner annähernd kubischen Form zusammengefügt, und

zwar so, daß sich die drei geschnittenen Teile auf der Spaltungsfläche aus der ersten Teilung aufbauen und mittels der Textur verzahnen. Sichtbar bleiben zwei Schnittspalten, die nun nicht die Bodenfläche einbeziehen. Die Schnitte sind so konstruiert, daß sie exakt im rechten Winkel zur Bodenfläche stehen und sich nicht auf die horizontale Spaltung beziehen, wie man zunächst meinen könnte. Durch dieses Gestaltungsprinzip von vertikalen Flächen, die über den Fundamentstein hinweg eine Beziehung zur Bodenfläche schaffen, wird der untere Block eingeschlossen und kann nicht einfach als "Sockel" verstanden werden. Die Benennung des unteren Teilblocks als "Fundament" soll bereits die tektonische Struktur der Skulptur begrifflich machen. Auf diesem Fundament bauen sich die drei Segmente auf und ponderieren zusammen das optisch geteilte, jedoch faktisch fast unveränderte Gewicht der Masse. Die Flächen in der Skulptur besitzen nun eine Beziehung zu Flächen des Raumes, sie sind hier als "Wand" zu deuten.

Dieses Thema — "Horizontale Spaltung/Vertikaler Schnitt" — wird die Grundlage zu einer Werkgruppe von Skulpturen werden, die von 1978 an entstehen. Granitskulpturen von 1982 an markieren dann eine Zäsur im Werk Rückriems, indem sie die Gestaltungsstrukturen, die an der Skulptur "Aachener Blaustein" erkennbar werden, aufgreifen und weiterentwickeln. Im Unterschied zu den Teilungen der siebziger Jahre, die oft nur einer Richtung folgen, sind die Skulpturen mit horizontaler Spaltung und vertikalem Schnitt ausschließlich architektonischer Struktur und konstituieren mit dieser Polarität innerhalb eines Steinblocks eine Dialektik von Naturmaterial, das Gestalt und Eigenschaften vorgibt, und künstlerischen Willen, der diesen Werkstoff formt, indem seine Raumeigenschaften zur Wirkung gebracht werden. Bezogen auf die Techniken, kann man die Teilungsarten dieser Dialektik zuordnen. Dabei veranschaulichen die horizontalen Spaltungen die respektierten Strukturen der Natur, die Teilung reagiert gemäß dem geologischen Aufbau des Ge-

Abb. 53

steins, der horizontale Verlauf zitiert immer die Bodenlinie (Horizont), den naturbedingten Verlauf der Spaltung. Die Säge aber schneidet Volumen weg, skulptiert im klassischen Sinn. Die präzisen Schnitte repräsentieren in ihrer vertikalen Stellung zur Bodenfläche die gegen die Natur komponierten Achsen, die das künstlerisch Gestaltete als tektonische Konstruktion darstellen, Säulen und Wände bilden, eine subtile Architektur innerhalb der monolithischen Naturform. Die Thematisierung der beiden Achsen, ihr Verhältnis zueinander ist gewissermaßen ein Leitmotiv bei Rückriem und stellt ein Prinzip dar, das analog zur geometrischen Grundform die Gestaltung prägt und analog zur Unterscheidung der Teilungstechniken von Spalten und Schneiden als Ausdruck einer Dialektik von Bild und Struktur, Gestalt und Architektur gesehen werden muß.

Abb. 54

Wenn bei Skulpturen die Achsialität in jeweils einer Richtung besteht, wird der Akzent bei einer horizontalen Ordnung auf den Objektcharakter gelenkt, wobei die Skulptur auf nichts außer sich selbst verweist, auf Material, Teilung, und damit verbunden auf die Art der Technik und auf die symmetrische Ordnung der Geometrie im Stein, wohingegen die Vertikalachse zugleich auch immer eine "Bedeutungsachse" darstellt, die durch den tektonischen Aufbau tradierte Formen assoziieren läßt, beispielsweise in der einfachsten Gestalt als Stele, und somit durch eine Vorbelastung aus der historischen Funktion und Kenntnis heraus zugleich gegen die Intention und den Willen Rückriems existierten. Anders ausgedrückt: die Horizontalachse tendiert zu einem Formalismus, die Vertikalachse, befrachtet mit Bedeutungen, ermöglicht inhaltliche Deutungen über das Formalistische hinaus.

2.5.5 Variation

Bisher wurden drei grundlegende Komponenten der Gestaltungsweise von Ulrich Rückriem dargelegt. Arbeitsprozesse, Grundform, Polarität von Vertikale und Horizontale strukturieren die bildnerische Tätigkeit. Das Prinzip der Variation ermöglicht es, ausgehend von den Themen des Kanons, mittels der beschriebenen Gestaltungsstruktur ein skulpturales Werk zu entfalten, wie es bis heute von Rückriem geschaffen wurde. Daß dabei "individuelle" Skulpturen entstehen, die niemals nur ähnliche Wiederholungen der vorangegangenen Arbeiten darstellen, sondern vielmehr eigenständige Interpretationen und Erweiterungen des Grundthemas vorstellen, ist einmal in der Auswahl von Rohblöcken, die nie identisch sein können, verankert und wird durch das Variationsprinzip sichtbar gemacht und zum künstlerischen Konzept transformiert. Zugleich ermöglicht es das Variationsprinzip, Skulpturen zu Werkgruppen zusammenzufassen und damit eine Typologie zu entwickeln, so daß aus der Differenzierung heraus Veränderungen eines Themas inhaltlicher und formaler Art sichtbar werden. Der symmetrischen Teilung und der Darstellung der Grundform liegt eine Gesetzmäßigkeit zugrunde, die endlich ist; durch die Variation kann ein Thema abgeschlossen werden. An solchen Zäsuren, die im Werk Rückriems zu beobachten sind, werden Themen und Arbeitsprozesse in komplexe Verbindung gesetzt, so daß gewissermaßen "vermischte" Themen und Prozesse die Grundlage für eine neue Werkgruppe bilden.

Im Vergleich mit anderen künstlerischen Konzepten kann das Gesagte verdeutlicht werden. In der Minimal Art, und hier besonders in ihrer konzeptuellen Ausprägung, wie sie Sol LeWitt vorgestellt hat, ist Variation wesentlicher Bestandteil der Plastik und verdeutlicht den Unterschied zu Rückriem. LeWitt geht bei einer Plastik, wie sie sich beispielsweise im Landesmuseum in Münster befindet (Serial Objekt ABCD, 1966), von der Gestalt aus. Ein Kubus wird durch die simultane Darstellung aller Er-

scheinungsmöglichkeiten in seiner Gestaltstruktur visualisiert. Das Konzept sieht vor, **alle** Möglichkeiten der Variation plastisch darzustellen, um so das Thema abzuschließen.⁵⁵ Ein bekanntes Beispiel aus der Malerei, wo Variation als Prinzip ein Werk konstituiert, zeigt das Thema "Hommage to the Square" von Josef Albers.⁵⁶ Albers nutzte die geometrische Grundform wegen der gleichbleibenden rationalen Struktur, die für ihn die größte Klarheit besaß, und erreichte zugleich durch die Standardisierung des Motivs wie der ihr angepaßten Bildformate eine Variation der Farbwirkungen, so daß letztendlich die Konzeption dieser "Homages to the Square" eigentlich nicht am Einzelbild deutlich werden kann, sondern nur durch die größtmögliche Präsentation aller farblichen Differenzierungen, wie es im Albers-Museum "Quadrat" in Bottröp nachzuvollziehen ist.

Im Gegensatz zu diesen Konzepten setzt sich Rückriem in die Abhängigkeit der **jeweiligen** Formmöglichkeit, wie sie die Naturgestalt vorgibt und durch ihre Materialeigenschaft begrenzt und beeinflußt, wie es von Rückriem ausdrücklich formuliert wurde. Das künstlerische Konzept Rückriems will nicht alle rationalen Varianten darstellen, sondern definiert durch **Auswahl und Entscheidung** von Thema und Prozeß in Abhängigkeit des Werkstoffes. Die eine ausgeführte Möglichkeit ist eine in sich abgeschlossene Interpretation, die ihre Rationalität in der künstlerischen wie technischen Gestaltung äußert. LeWitt und Albers gingen von der idealistischen Modulform aus, die immer vorgegeben ist, Rückriem geht von der Technik aus, worunter ich hier sowohl die Arbeitsprozesse als auch die Modulform (Grundform) als Gestaltungsmittel verstehe, und ist bestrebt, die Form als Geometrie im Stein innerhalb der Naturgestalt zu idealisieren. Somit ist die Variation bei LeWitt und Albers eher statisch, weil sie notwendigerweise das Konzept konstituiert; bei Rückriem hingegen ist Variation selbst Prozeß im Sinne einer beständigen Erweiterung und Fortsetzung der Idee. Diese "Variation über ein Thema", wie es mit einem Ter-

minus aus der Musik beschrieben werden kann, bewirkt, daß gerade in der oberflächlich erscheinenden Wiederholung der Betrachter der Skulpturen gezwungen wird, anhand von Details, die beobachtet werden können, die Differenzen zu erkennen, Details, die ihrerseits dann die jeweilige Skulptur als individuell mit unverkennbaren Erscheinungsweisen auszeichnet. Die Variation ermöglicht es erst, im Kontrast zu anderen Arbeiten das Einzelne um so prägnanter herauszustellen.

Bei Rückriem kehrt ein Thema immer wieder, um durch die verschiedenen "Tonarten" von Prozessen und Material moduliert zu werden. Insofern repräsentiert jede einzelne Skulptur hinreichend Thema und Konzept.

Die Summe aller Variationen schließt darüber hinaus die Skulpturen zu einem in sich geschlossenen System zusammen, so daß letztendlich, losgelöst von der möglichen Bedeutung (horizontal/vertikal), das Prinzip, Themen zu variieren, den analytischen Aspekt artikuliert und den objektivierenden Charakter betont.

Abb. 56 Ein solches "Teilungssystem" soll abschließend durch zwei Zeichnungen veranschaulicht werden, in denen Rückriem liegende Volumen in je unterschiedlicher Weise zeichnerisch gliedert. In diesem Medium der Zeichnung läßt sich das Variationsprinzip besonders überzeugend ausdrücken, weil dort das System möglichst vollständig durchgespielt wird, wohingegen oftmals nur bestimmte Möglichkeiten ausgeführt werden, die so gewissermaßen einen Ausschnitt des Konzeptes verkörpern.

2.5.6 Proportion

Innerhalb der frühen Steinskulpturen von 1968 bis 1970 spielte die Größe der Arbeiten eine untergeordnete Rolle. Daher habe ich den Begriff der Proportion bisher nicht verwandt und von symmetrischen Verhältnissen gesprochen.

Naredi-Rainer beurteilt die Frage nach der Proportion als "umstrittenstes Problem künstlerischen Gestaltens"⁵⁷. "Proportion ist ein Teilproblem der Form, kann aber – ebenso wenig wie Harmonie an sich – keine Form schaffen. ... Proportion ist im allgemeinen und auch im kunsthistorischen Sprachgebrauch ein terminologisch unklarer Begriff" und meint mit "ratio das Verhältnis zweier gleichartiger Größen ($a : b$) ... und mit proportio die Ähnlichkeit zweier oder mehrerer Verhältnisse ($a : b = c : d$)" (S. 139). Proportion ist somit ein Oberbegriff von Maßverhältnissen, kommensurable Proportionen sind "Größen, die von demselben Maß gemessen werden, und inkommensurabel solche, für die es kein gemeinsames Maß gibt." (S. 150) So lautet die von Naredi-Rainer zitierte Definition nach Euklid. Kommensurabilität wird entgegen der Proportion immer von außen bestimmt, das meint, ist abhängig von dem Maß, das man an eine Skulptur oder Architektur heranträgt; kommensurabel ist etwas nur im Bezug auf ein anderes Maß, das definiert sein muß. Da implizit immer das Maß des Menschen als Ordnung vorausgesetzt wurde, was sich in der Zeit vor der Einführung des Metermaßes seit der französischen Revolution durch Maßeinheiten wie Fuß, Elle, Spanne etc. sprachlich ausdrückte, kann man sagen, daß metrisch normierte Architektur oder Skulptur inkommensurabel zum Menschen gebaut ist. Dieses ist beispielsweise bei vielen Werken der Minimal Art der Fall, wenn sich die Plastiken mittels ihrer Größe auf den Raum beziehen, in dem sie plaziert und für den sie bestimmt sind.

Der Definition Wittkowers folgend, sind die ersten Teilmengen Rückriems ein "Verhältnis": The quantitative comparison of two magnitudes constitutes a ratio ($1:2$), while a proportion is the equality of ratios between two pairs of quantities ($1:2 = 2:4$).⁵⁸

Am Beispiel der Skulpturen von Krefeld und Berlin kündet sich ein bewußtes Gestalten mit Proportion an, wo das zugeschnittene, berechnete Volumen über die symme-

trische Teilung hinaus Proportionen darstellt. Wittkower unterscheidet zwischen drei Arten der Proportion: der geometrischen, arithmetischen und harmonischen Proportion.⁵⁹ Das Symmetrische, wie ich es bisher bezeichnet habe, wäre hier identisch mit der geometrischen Proportion (Halbierung, Viertelung); die arithmetische Art kennzeichnet sich durch Progression, die in der bekanntesten Ausprägung im Modell der Fibonacci-Reihe zu erkennen ist; die harmonische Proportion bedient sich einer modularen Größe, die bei unterschiedlichen Maßstäben immer wieder zu eruieren ist und damit ein Werk "kommensurabel" macht, mit gleichem Maß (Modul) meßbare Verhältnisse schaffen die harmonische Proportion von Teilen zum Ganzen.

Die Skulpturen von Krefeld und Berlin können somit einmal aufgrund der Teilung als geometrische Proportion erkannt werden, zugleich weisen sie aber auch eine harmonische Proportion auf, indem das Maß des Grundrisses die Anzahl der Teilungen und damit die Größe der Segmente mitbestimmt hat, was ich bisher als "gebundenes System" bezeichnet habe. Die Berliner Skulptur mit den Maßen $H\ 100 \times 50 \times 50\text{ cm}$, geteilt in vier Segmente zu $H\ 25 \times 50 \times 50$, besitzt somit neben der geometrischen Proportion (Viertelung) eine harmonische Proportion von $50 : 100\text{ cm}$ ($1:2$) = $50 : 25\text{ cm}$ ($2:1$).

Als Beispiel für eine arithmetische Proportion lassen sich Teilungen anführen, bei denen Rückriem nach geometrischen Proportionen teilt, so daß also der Prozeß der geometrischen Proportion folgt, die dann zusammengefügte Skulptur eine arithmetische Proportion darstellt wie beispielsweise Kat.Nr. 148:

$1/32\ 1/16\ 1/8\ \quad 1/4\ \quad 1/2$



Abb. 59 Le Corbusier entwickelte neben diesen tradierten Proportionen in Gestalt des sogenannten Modulors ein eigenes System von Maßverhältnissen, das in der Zeit um 1950 der Suche nach menschlichen Maßverhältnissen in der Architektur Ausdruck verleiht. Ausgehend von einer Durchschnittsgröße des Menschen – zunächst 173 cm, bei einer späteren Überarbeitung lagen 183 cm zugrunde, weil dies exakt 6 englische Fuß sind –, fand Le Corbusier zu einem Porportionssystem auf der Grundlage des "Goldenen Schnitts". Der Aufbau des menschlichen Körpers gab Maße vor – Nabelhöhe, Kopfhöhe, ausgestreckte Arme in der Höhe –, welche zum Quadrat ergänzt wurden. Diese Teilquadrate in einem bildeten Schnittachsen, welche dann an den Schnittpunkten die Flächen teilen und dort den "Goldenen Schnitt" als Ausdruck harmonischer Proportionen darstellen. Die so errechneten Größen sollten die Maße der neuen Architektur bestimmen, Fertigteile sollten nach diesem Konzept geschaffen werden.

Wie bereits anhand der Grundform eine doppelte Funktion nachgewiesen werden konnte, lassen sich auch vermischt unterschiedliche Kategorien der Proportion erkennen, wodurch Rückriem ein subtiles Spannungsverhältnis schafft. Die Bedeutung der Proportion der Skulpturen gewinnt an Stellenwert je größer die gewählten Rohlinge und deren Volumen werden. In diesem Zusammenhang werden zwei Video-Tapes bedeutsam, die Rückriem mit Gerry Shum 1971 aufgenommen hat. Einmal zeigt das Tape eine Sequenz, in

Abb. 57 der Rückriem mit ausgestreckten Armen mittels eines Vorschlaghammers eine Kreisform in den Erdboden schlägt, deren Mitte der Dreh- und Standpunkt Rückriems ist; das andere Tape zeigt Rückriem mit Kreide zeichnend – einen

Abb. 58 Kreis und zwei sich kreuzende Diagonalen –, wobei der ausgestreckte Arm den Radius bzw. die Länge der Diagonalen vorgibt. Losgelöst vom Konzept Gerry Shums haben diese Video-Tapes aus heutiger Sicht die Erfahrung der Körpermaße zum Inhalt. Der Titel dieser Videos, "Identifikations"⁶⁰, bestätigt diese Haltung, den Körper als

Modul einer Form einzuüben. Die anthropometrischen Proportionen, die zugleich auch die Identifikation mit dem Betrachter erzielen, sind bei späteren Skulpturen Rückriems immer wieder als wesentliche Eigenschaft herausgestellt worden. Die körpereigenen Maße Rückriems finden sich am deutlichsten in unterschiedlichen Variationen am Typ der Pfeilerskulptur wieder, die auf der Grundlage der Krefelder und Berliner Skulptur 1976/77 entstanden und mit 170 cm bzw. 180 cm Höhe annäherungsweise die Körpergröße Rückriems erreichen, womit allein durch den Maßstab dieser Beispiele eine Identifikation Rückriems mit der Skulptur als Gegenüber erfahrbar wird, was zudem für jeden Betrachter nachvollziehbar bleibt.

Streng genommen besteht die anthropometrische Struktur nur in der Höhererstreckung, denn der Grundriß ist aus mathematisch-metrischen Maßen konzipiert. Dieser Dualismus findet sich oft an Skulpturen Rückriems: die Gestalt, also die bestimmte, ausgewählte Rohlingsform, ist durch anthropometrische Maße bestimmt worden, die Gliederung der Skulptur durch Teilungen folgt Maßen, die der Stein enthält und vorgibt.

Rückriem unterscheidet seine Arbeiten nach "Handstücken", "Arbeiten für Innenraum" und "Arbeiten für Außenraum"⁶¹, eine dreistufige Ordnung, die der Einteilung in "unterlebensgroß", "lebensgroß" und "überlebensgroß" entspricht.⁶² Alle drei Kategorien implizieren, daß die Größenverhältnisse von Skulpturen bei Rückriem keine simple Vergrößerung einer bereits geschaffenen Skulptur darstellen, sondern daß die Proportion bei größerem Maßstab an Bedeutung zunimmt. Dies gewährleistet das Prinzip der Auswahl von Rohblöcken, und insofern kann es bei Rückriem keinen Bozzetto geben bzw. die maßstabsgerechte Vergrößerung eines Entwurfs. Die Vorstellung, daß standortbezogene Skulpturen jeweils in Abhängigkeit zu ihrer Proportion stehen, wurde von Rückriem schematisch in Zeichnungen dargestellt, die jene drei Begriffe "Handstück/Innenraum/Außenraum" oder auch "unterlebensgroß/lebensgroß/überlebensgroß" zu illustrieren scheinen. Da-

Abb. 60

Abb. 61

bei läßt sich ablesen, daß es eine deutliche Tendenz gibt, das an Innenraumstücken erprobte Prinzip langsam auf den Außenraum zu übertragen, wobei das menschliche Maß, welches in den jeweiligen Skulpturen immer enthalten ist, gewissermaßen die vermittelnde Rolle spielt, Kommensurabilität zu wahren. In Räumen befindliche Arbeiten haben das menschliche Maß in Gestalt der äußeren Größe, Werke im Außenraum dagegen besitzen diesen Maßstab in Gestalt der gegliederten Binnenformen, so wenn ein Pfeiler im Block annähernd menschliche Größe hat.

Abb. 53

Aus diesem Grunde wird die Proportionsfrage an dieser Stelle thematisiert, um dadurch eine Überleitung zu dem folgenden Kapitel zu schaffen, in dem ich Projekte im öffentlichen Raum vorstellen werde. Die beschriebenen Skulpturen lassen es zu, die Skulpturen von 1970-1976 analog zu verstehen, die vornehmlich für Innenräume geschaffen wurden; nur deshalb kann auch der Kanon Gültigkeit besitzen, weil dort exemplarisch das Konzept angelegt ist. Selbstverständlich sind in diesem Zeitraum auch Skulpturen entstanden, die im Außenbereich aufgestellt wurden, die Skulptur "im öffentlichen Raum" bleibt jedoch die Ausnahme.

Erst 1976, als Rückriem anlässlich der Ausstellung "Skulptur 1977" in Münster eine Großplastik realisiert, kündigt sich eine Zäsur in seinem Werk an, und es beginnt eine ganz neue Entwicklungsphase, die bis heute beständig zunehmendes Gewicht für Rückriem bekommen hat. Das Zitat, das meiner Arbeit titelgebend voransteht, faßt diese Tendenz mit Rückriems Worten zusammen: "Der Stein drängt nach draußen". Das meint, daß der Stein von seiner wesenseigenen Bestimmung her für den öffentlichen Raum genutzt werden soll, daß Gestein als Skulptur im Außenraum mehr Wirklichkeit äußert und der Natur des Materials gerecht wird. Zugleich aber evoziert die Dimensionierung monumental anmutender Skulpturen über die formal-gestalterischen Qualitäten hinaus die Frage nach einer Bedeutung, wobei der Ausdruck Bedeutung weit

zu fassen ist und auch stärker Ansätze der Interpretation miteinbezieht. Das Phänomen, das durch die Monumentalisierung von Plastik im öffentlichen Raum entsteht, wurde 1966 von Robert Morris in einem Dialog mit Tony Smith geschildert, mit dem der zweite Teil von "Notes on sculpture" eingeleitet wurde:

"Question: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?

Answer: I was not making a monument.

Question: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?

Answer: I was not making an object."⁶³

Der Dialog enthält zwei Positionen, die hier das Anliegen der Minimal Art charakterisieren: weder etwas als privat erscheinen zu lassen – "the quality of intimacy is attaches to an object ..." –, noch ein Monument im Sinne eines Denkmals zu schaffen. Plastik ist zu begreifen als eine Gattung, die in besonderer Weise eine öffentliche Kunstform ist, ohne dabei in die alte Abhängigkeit der dienenden Bau- und Denkmalsfunktion zurückzufallen, sondern vielmehr ein autonomes Form- und Gestaltungsmoment zu behaupten, wie es in der Malerei längst etabliert war. Der inhaltliche Schwerpunkt von Gestaltwahrnehmung und Formstrukturen unterstreicht diese Intention, im Bereich der dreidimensionalen Kunst eine ungegenständliche, auf nichts außer sich selbst verweisende Formensprache ins öffentliche Bewußtsein zu setzen. In dieser näherhin charakterisierten Intention liegt die Bedeutung der Minimal Art und grenzt sie von ungegenständlichen Plastiken beispielsweise des Konstruktivismus ab, die gerade in ihren oft kleinen Formen privat und intim blieben oder aber als Modelle für ihre Architektur verstanden wurden. Schließlich orientiert sich diese Fragestellung an der dritten von Rückriem formulierten These, die bisher noch nicht weiter erläutert worden ist: "Die von mir am Material vorgenommenen Bearbeitungen bestimmen das Objekt selbst und des-

sen Beziehung zum neuen Standort."⁶⁴ Rückriem spricht in dieser 1973 formulierten Aussage bereits ausdrücklich den neuen Standort an, das meint, daß das vom Steinbruch ins urbane Umfeld versetzte Material, das seinerseits durch die Gestaltung transformiert wurde, nun als Skulptur einen Ort beschreibt, der zudem die Beziehung zum Umraum sucht und erzeugt. Die Qualität dieses Verhältnisses soll vorgestellt werden.

Rückriems künstlerische Tätigkeit seit 1976 verlagert an dieser Stelle den Schwerpunkt der Analyse von der ausschließlich formalen Ebene hin zu einer möglichen Bedeutungsebene, in der das Formale mit absorbiert ist, denn losgelöst von der Frage, ob Rückriem eine inhaltliche Bedeutung anstrebt, stellen sich die Großobjekte in einen historischen Kontext der Denkmalsgeschichte.

Im folgenden Kapitel sollen zunächst die wichtigsten Projekte im öffentlichen Raum beschrieben werden, um die Kontinuität des künstlerischen Konzepts darzulegen. Das nachfolgende Kapitel fragt dann, nachdem in einem Exkurs das Heine-Denkmal von 1982 in Bonn beschrieben worden ist, nach der möglichen Interpretation von monumentalen Skulpturen, die wie Denkmale erscheinen.

Kapitel 3: PROJEKTE IM ÖFFENTLICHEN RAUM

3.1 Historische Entwicklung und Begriffsbestimmung

Der Befund des vorangegangenen Kapitels hat zum Ausdruck gebracht, daß durch die Werke der Minimal Art Plastik zur Öffentlichkeit drängt — aufgrund ihrer formalen Qualitäten mittels "objektiver" Gestalt und "öffentlicher" Proportion zwischen Objekt und Monument. So könnte man die neue amerikanische Position zum Ende der 60er Jahre kennzeichnen. Dagegen orientiert sich das europäische Verständnis von Öffentlichkeit deutlich anders.

Eduard Trier zählte 1960 neben Form und Bedeutung (Sinn) die **Aufgabe** von Plastik zum dritten methodischen Befragungskriterium, um "den Aufgaben der Plastik als öffentliche Kunst nachzuforschen."¹ Der absichtsvoll öffentliche Charakter der Gattung Plastik wurde von Bildhauern im 20. Jahrhundert hervorgehoben,² die **Funktion** der Bildwerke als Denkmal, Grabmonument und Bauplastik bestätigt die Öffentlichkeit der Plastik aus historischer Sicht. "Für diese öffentliche Wirksamkeit gibt es zwei Möglichkeiten: das Denkmal und die Verbindung von Plastik und Architektur." (Trier, S. 55)

Bauplastik — Kunst am Bau

Bis zur Jahrhundertwende war das Aufgabenfeld der Bildhauer für den öffentlichen Raum neben der Hauptthematik "Denkmal" auf jene figurativ-gegenständlichen Motive beschränkt, die als dekorative und z.T. funktionale Elemente der Architektur, wie beispielsweise Karyatiden, beschränkt waren. Auguste Rodin, der sich aus dem die- nenden Aufgabenbereich seiner Brüsseler Jahre von 1871 bis 1876 hin zum autonom verstandenen Bildhauer entwickelte, steht hier exemplarisch für den Umbruch im Selbst-

verständnis von Plastikern. Rodin hatte zunächst den handwerklichen Beruf erlernt, bei den nachfolgenden Denkmalaufträgen fand er zu eigenständigen Lösungen, mit denen er sich aus der vorgegebenen Handwerkstradition löste. Hier beginnt m.E. die Trennung der Künste, die jeder Gattung ihre Autarkie zusprechen wollte.

Die Autonomie Rodins verstehe ich in der Weise, daß er öffentliche Formen des Denkmals suchte, die allein mit den Mitteln der Bildhauerei gelöst werden sollten, und er dabei auf jede Applikation eines architektonischen Ambientes verzichtete. Parallel dazu ließen sich auch in der Architektur Ansätze zitieren, Baukunst aus der Konstruktion heraus ohne bildhauerisches Beiwerk zu gestalten.³

Das Bauhaus, das 16 Jahre später die Synthese aller Künste nach mittelalterlichem Vorbild anstrebt, geleitet von dem überwundenen Bauhüttengedanken, legt im Programm zwar die Gleichheit und Gleichwertigkeit aller Gattungen zugrunde, zugleich aber spricht W. Gropius als Vordenker dieses "Gesamtkunstwerkes" der Architektur eine Sonderstellung zu: "Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau."⁴ Gerade weil diese Prämisse zum Dogma einer ganzen Dekade wurde, entwickelte sich die Architektur der zwanziger Jahre, bedingt durch ihre reine, unornamentale und funktionale Gestaltungsweise zu einer bildwerkfeindlichen Bauweise, die buchstäblich keinen Platz mehr beließ für Plastik, weil das Raumgebilde selbst als solche wirkte.⁵ Die Situation der Plastik ist dabei nicht pauschal zu beschreiben. Jene Bildhauer der Vorkriegsgeneration arbeiten im Einfluß nachkubistischer Ausprägungen, besonders die Bildhauer französischer Provenienz. In Deutschland setzen Bildhauer wie Kolbe die Ansätze von Rodin fort, daneben aber streben die innovativen Kräfte eine architektonische Plastik an, die wie modellhafte Architektur anmutet; als Beispiel können jene "Architektona" (1922) von Malewitsch genannt werden.

Abb. 62

Die errungene Freiheit und Autonomie der Künste wurde in

Deutschland 1933 mit der Schließung des Bauhauses und ihrer als Entartung erklärten Kunst rigoros beendet. An die Stelle der selbständig gestaltenden Künstlerpersönlichkeiten trat die offizielle und bewußt öffentlich-ideologische Kunstpolitik des Dritten Reiches, die durch einen Erlaß manifestiert wurde, um nun die Aufgaben der bildenden Künstler, insbesondere der Bildhauer, zu reglementieren. Zur Zeit der Weimarer Republik war schon ein Programm erarbeitet worden, das Arbeitsmöglichkeiten für Künstler schaffen sollte. Dieser "Kunst-am-Bau-Erlaß" wurde am 22. Mai 1934 von Josef Goebbels übernommen und verstand sich vor allem als Sozialprogramm, um der wachsenden Zahl arbeitsloser Künstler entgegenzuwirken.⁶ Die inhaltlichen Ergebnisse dieser Kunst sind hinreichend bekannt; die Ausstellung "Skulptur und Macht", Berlin 1983, konnte die Zusammenhänge und Funktion dieser Ausdrucksformen deutlich machen.⁷

Mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland am 15. September 1949 wurde die ehemals kulturpolitische Machtstellung des Staates dezentralisiert auf die einzelnen Bundesländer, die nun für Kultur zuständig werden. der "Kunst-am-Bau-Paragraph" ist seither auf Länderkompetenzen verwiesen; dort wurde er in unterschiedlicher Weise formuliert und praktiziert.⁸ In seiner Intention jedoch gleicht der Paragraph auch heute noch dem Erlaß von 1934, wenn er vorsieht, Arbeitsbedingungen für das Steinmetz- und Bildhauerhandwerk zu schaffen⁹ und somit weiterhin als Sozialprogramm für Künstler zu dienen.

Die Befragung nach Form und Funktion einer dem Bau zugeordneten Kunst heute zeigt häufig, daß Plastik als "Schönheitsarbeit"¹⁰ und somit architekturverfeinernd gebraucht wird. Eine mißverstandene Bauhausnachfolge in der Architektur läßt oftmals Gebäude wie eine Hintergrundfolie erscheinen, vor der die Plastik eine kulturelle Alibirolle übernehmen muß. "Kunst am Bau" ist gesetzlich neuen Bauten vorbehalten, zu der die Plastiken in einem Verhältnis stehen, welches E. Trier nach drei

Aspekten zu gliedern suchte: Er unterschied

- a) die Integration von Plastik und Architektur, wo Bildwerk und Bau und somit auch Architekt und Bildhauer eine neue Einheit schaffen,
- b) die Applikation, bei der das Kunstwerk in stärkerem Maße reine Zutat ist, und
- c) die Konfrontation, wo ein Werk vorgegebener Bau- substanz gegenübersteht und sich dagegensetzt.

Die Vielzahl der hier anzuführenden Beispiele würde den Rahmen sprengen, zudem erscheint eine durchgehende verbindliche Darstellung von Lösungen nicht möglich.¹¹

Das Vergabeverfahren bei "Kunst-am-Bau-Projekten" findet oft in Gestalt eines Wettbewerbs und einer Ausschreibung statt, wobei eine Jury demokratisch über die beste Lösung entscheidet. Das Vergabeverfahren ist seit Beginn dieser Praxis Gegenstand von Diskussionen gewesen; von den jeweiligen Interessengruppen, die sich mit "Kunst am Bau" auseinandersetzen mußten, wurden dementsprechend Empfehlungen, Grundsatzpapiere und Stellungnahmen formuliert.¹² Die Kernaussage der Forderungen ist die frühzeitige Beteiligung von bildenden Künstlern, eine enge Zusammenarbeit von bildender Kunst und Architektur bereits im Stadium der Planung, um vor allem den Applikationscharakter zu vermeiden. Dabei sprechen Künstler und Architekten den "Bezugspunkt zum Ganzen" an, die "gemeinsame Aufgabe, eine einheitliche Gestaltung", jede Gattung versteht sich jedoch als autark, so daß hier ein Widerspruch auftritt, der die Forderung nach intensiver Einheit unmöglich macht.

"Kunst am Bau" ist selbstverständlich auch Teil einer "Kunst im öffentlichen Raum". Um hier einen Oberbegriff zu schaffen, sprach man innerhalb eines wissenschaftlichen Forschungsprojektes zu diesem Thema in Bremen 1976 von "Kunst im Stadtbild", Begründung: "es bezeichnet als übergeordneter Begriff alle Formen von bildender Kunst im öffentlichen, städtischen Außenraum und verweist lediglich auf das Phänomen, ohne inhaltliche Aussagen zu treffen."¹³

Danach entstand das sogenannte "Bremer Modell", nach dem zuvor projektgebundene Geldmittel (Neubauten) nun gesammelt werden und, koordiniert durch ein zentrales Büro, übertragen werden auf die künstlerische Gestaltung sanierungsbedürftiger Projekte im Stadtbereich. So wurden beispielsweise aus solchen Mitteln in Bremen ehemalige Kriegsbunker farbig gestaltet, also Gebäude, die das Stadtbild verunstalteten. Als zweites Bundesland änderte nach Bremen die Hansestadt Hamburg 1981 den "Kunst-am-Bau-Paragrafen" um und bildete innerhalb der Kulturbehörde ein Referat "Kunst im öffentlichen Raum", dessen Leitziel es ist, eine städtische Umwelt zu verbessern, indem man sich von neubaubezogenen Arbeiten loslöst, um sämtliche in der Stadt zur Verfügung stehenden Orte und öffentlich zugänglichen Räume mit Künstlern zu nutzen für deren Projekte.

Unter "Kunst im öffentlichen Raum" im engeren Sinne verstand man zunächst jene künstlerischen Erscheinungsformen, die erst durch den Bezug zur Öffentlichkeit existent werden, so wie sich beispielsweise die action-, happening-, performance- und fluxus-Künste aus diesen Vorstellungen um 1963 entwickelt haben. Innerhalb dieser Bewegungen verließen Künstler die tradierten Stätten des Kunstschaffens (Atelier) wie auch der Kunstpräsentation (Museum). Die konstitutive Sinngebung dieser Künste erfolgte erst im Kontext des öffentlichen Ambiente, so wenn Vostell oder andere Künstler des "nouveau réalisme" um 1954 mit der Dé-collage öffentliche Realität einfangen wollten, indem die Stadt zum Aktionsraum für die zu schaffende Kunst wurde, oder wenn die "Fluxus"-Bewegung, seit 1963 wesentlich von Beuys mitbestimmt, neue anthropologisch-soziale Fragen in der Darstellungsweise bildhaft veröffentlicht.¹⁴ Dieser Modus einer "Expansion der Kunst" (Jürgen Claus) äußerte sich auch in einigen Ereignissen, die speziell für die Plastik von Bedeutung wurden.

Als 1959 Karl Prantl elf Künstler zum "I. Europäischen

Bildhauersymposium" nach St. Margarethen ins Burgenland/Österreich geladen hatte, um eine Zeitlang gemeinsam im Steinbruch zu arbeiten, stand noch der Bauhüttengedanke im Vordergrund.¹⁶ Diese Symposion-Idee wurde unter dem Einfluß der Entwicklungen in den sechziger Jahren in das urbane Umfeld übertragen, und die belebte Einkaufsstraße wurde zur Erlebniszone von künstlerischer Arbeit, wie es 1971 beim "Symposium Urbanum" in Nürnberg geschah,¹⁷ einem Bildhauersymposion, mit dem man meinte, anlässlich des Dürer-Jahres dem Sohn der Stadt gebührend und adäquat zu gedenken. Diese Symposion-Idee hat sich an unterschiedlichen Orten bis heute fortgesetzt, oftmals auch in der entstellten Weise, daß diese Treffen von Kunstschaaffenden didaktisch-pädagogische Intentionen verfolgten und als kulturelle Referenz einer Kommune fungierten oder auch durch ortsansässige Industrie werbetätig protegirt wurde.

Neben dieser zeitlich begrenzten Symposion-Form, bei der die dabei gefertigten Werke teilweise von Kommunen gekauft wurden, begann 1970 in Hannover eine Ausstellungsinitiative, die die kontinuierliche Aufstellung von Plastiken im urbanen Raum vorsah.

In Hannover ging aus dem Projekt eines "Experimentellen Straßenkunst-Programms", das das "Lebensgefühl in der Stadt zu verändern und zu steigern suchte"¹⁸, eine kontinuierliche Aufstellung von Plastiken im Stadtgebiet hervor; es brachte in Hannover ein verändertes Erscheinungsbild öffentlicher Plätze und Straßen, bis es 1975 durch die Nana-Figuren von Niki de St. Phalle zu erheblichen Protesten und zum Abbruch des Programms kam. Am Beispiel Hannover wurde aus einer experimentellen Happening-Form der siebziger Jahre ein Konzept von Kunst im Stadtbild, das, losgelöst von "Kunst am Bau"-Praktiken, zeitgenössische Kunst in das urbane Bild einbrachte.

Vor dem Hintergrund solcher Vorläufer von "Kunst im Stadtbild" entstand in Münster 1975/76 ein neues Konzept einer Ausstellungsform von Plastik. Hierbei wollte die

Ausstellung in Münster 1977 nicht absichtsvoll die stadtdekorierende Intention und Funktion von Plastik übernehmen, sondern sie verstand sich als Experiment in der Weise, daß der Beliebigkeit von Form, Inhalt und Standorten die gezielt für einen Ort geschaffene Plastik entgegengestellt wurde. Zu diesem Zweck wurde die Ausstellung gegliedert in einen historischen, entwicklungsgeschichtlichen Teil, der Formprobleme und Themen der Plastik von Rodin bis Brancusi vorstellte, in einem Bereich der "Autonomen Plastik", der die Werke der 60er und 70er Jahre im Schloßpark Münster vorstellte, und in einen sogenannten "Projektbereich", zu dem Bildhauer **eingeladen** wurden,¹⁹ für die Ausstellung eigens neue Plastiken zu schaffen. Durch dieses Konzept setzte sich die Ausstellung "Skulptur '77" in Münster deutlich von den vorangegangenen Ausstellungen im "Freiraum" ab, wie sie seit "Hamburg 1953" mehrfach veranstaltet worden waren. Dort hatte man 1953 erstmals in Deutschland "Plastik im Freiraum", das meint in parkähnlicher Umgebung, gezeigt, was während der documenta II-VII zu einem festen Bestandteil wurde.²⁰ Es ging in Münster 1977 darum, losgelöst von der applikativen Funktion einer Kunst am Bau und einem stadtverschönernden Dekorationsverständnis zu neuen Möglichkeiten für die öffentliche Plastik zu finden, die sich als autonome Kunstgattung begreift. Bei dieser Neuformulierung hat Ulrich Rückriem durch sein Konzept der standortbezogenen Skulptur einen wesentlichen Beitrag geleistet.

3.2 Skulpturen von Ulrich Rückriem im öffentlichen Raum

Der Begriff "öffentlicher Raum" wird von mir sehr weit gefaßt, wobei auch zeitlich begrenzte Ausstellungsobjekte einbezogen werden sollen, die exemplarische Werke vorstellen. Die Betonung liegt auf dem Aspekt der öffentlich zugänglichen Arbeit, um darin eine Grundbestim-

Abb. 61

mung von Skulptur mitanzusprechen. Diese Öffentlichkeit von Plastik basiert auf mehreren Eigenschaften: Morris begründete anhand von Größe eine Trennung zwischen privat und öffentlich, ein Gedanke, der im Konzept von Rückriem angelegt wurde, indem er zwischen Innenraumarbeiten (Bodenplastik, freistehende Plastik innen, Reliefplastik) und Plastik im Außenraum deutlich unterschied.²¹ Die Öffentlichkeit liegt zum anderen bei Rückriem im Material begründet. Gestein, das immer bevorzugt für Architektur oder Plastik genutzt wurde, impliziert gewissermaßen materialikonologisch einen öffentlichen Charakter. Gebunden an solche Materialbedeutung, ist Plastik vor allem dann öffentlich, wenn sie als Denkmal fungiert oder durch den Mal-Charakter über die Darstellung hinaus historisch-politische Inhalte impliziert.

Schließlich ist Plastik dann öffentlich, wenn ihrem Standort als solchem im urbanen Umfeld als Platz oder historischen Ort Bedeutung zukommt.

Alle genannten Kriterien des Öffentlichen, Größe, Material, Denkmalfunktion und Ort, lassen sich bereits bis 1969 bei Ulrich Rückriem nachweisen, wenn man sich die Ehrenmale in Erinnerung ruft. Im Unterschied zu diesen öffentlichen Aufträgen, in die Rückriem durch Ausbildung und Aufträge hineingewachsen war, kennzeichnet die nun zu besprechenden Projekte ein neues Konzept, das vorsieht, Skulpturen auf einen Ort bezogen zu gestalten. Das allein ist nicht neu, weil öffentliche Plastik immer versucht hat, Bezug zu nehmen, sei es durch Integration, Applikation oder Konfrontation, wie es E. Trier unterschied. Neu hingegen ist die persönliche Haltung Rückriems, diese Verbindung von Ort und Skulptur nach freier, autonomer Entscheidung zu treffen und zu gestalten, ohne – entgegen der herkömmlichen Praxis – sich einem Wettbewerb zu stellen und/oder ein Modell zu liefern, das die Situation miniaturistisch nachstellt. Das Konzept ist zunächst von einem veränderten Selbstverständnis als Bildhauer getragen, wie Rückriem es in einem

kurzen Manifest, das der "Spiegel" 1980 veröffentlichte, zusammenfaßte.²² Über diese politische Haltung hinaus werden dann auch werkimmanente Aspekte seiner Skulpturen deutlich. Rückriems kontinuierliche, direkte Auseinandersetzung mit dem Material schließt von vornherein den klassischen Bozzetto aus, weil er die Illusion einer maßstabsgerechten Verkleinerung verweigert; vielmehr beruft er sich auf die faktische Präsenz der ausgewählten Volumen und deren kalkulierte Gestaltung. Es ist eine künstlerische Haltung, die auch das Risiko, zu scheitern, einschließt, da bei der Installation einer Skulptur an einem Ort die von Rückriem empfundene Proportion und Form plötzlich der gewählten Situation nicht standhält. Dieser Gedanke erscheint mir wichtig, da das Risiko Teil des Konzeptes ist.²³ So wie ein Stein bei einer Teilung gegen die Intention Rückriems zerbrechen kann, was natürlich niemals bekannt wird, weil die Transformation von Material zu Kunst nicht stattfand und der Werkstoff für andere Zwecke weiterverarbeitet wurde, so birgt auch jede Aufstellung einer Skulptur das Risiko in sich, daß sie sich immer erst in situ beweisen muß. Hier kündigt sich eine Wechselbeziehung von Standort und Künstler an. Die Skulptur ist ortbezogen für einen Standort geschaffen, sie ist an einem Ort gültig, wenn die von Rückriem wahrgenommenen formalen Bedingungen in ein Verhältnis zur Skulptur gebracht worden sind.

Die freie Wahl von Standorten, auf die jeweils eine Skulptur durch Proportion, Form und Material bezogen wird, ohne dabei die charakteristische Gestaltungsweise der Volumengliederung mittels Teilungen zu verleugnen, ist die Prämisse für alle folgenden Werke. Die Position von Rückriem, die 1973 als dritte These von ihm angesprochen wurde, richtet sich auch kulturpolitisch gegen eingefahrene Aufgabenbereiche der Bildhauerei. Dieser künstlerische Ansatz Rückriems trifft sich mit der Innovation des Ausstellungskonzepts im Projektbereich der Skulpturenausstellung von Münster 1977. Damit ist wohl die Intention Rückriems als auch die Art der Ausstellung

in Münster eine Antwort auf vorangegangene Projekte im öffentlichen Raum gewesen, bei denen Plastiken, dem Zufallsprinzip gehorchend, relativ beliebig und austauschbar präsentiert wurden, wie es in Nürnberg oder Hannover der Fall war, ohne damit das grundsätzliche Anliegen dieser Städte herabzusetzen.

Ulrich Rückriem konnte zu diesem Konzept gelangen, weil er anhand der Denkmale und der Friedhofsanlage in Frenz inhaltlich ortsgebundene Aufgaben bewältigt hatte und da er zuvor auch die Erfahrung öffentlicher Ausschreibungen und Wettbewerbe mit willkürlichen Orten gemacht hatte. Die Edelstahlplastik in Köln von 1969 (Kat.Nr. 95) und auch eine Steinskulptur von 1970 vor einer Schule in Krefeld-Ürdingen (Kat.Nr. 150) beweisen, daß "Kunst-am-Bau-Projekte" den Kompromiß herausgefordert haben und so erst das Unbehagen steigerten, das schließlich zur rigorosen Haltung zugunsten der **eigenen** Arbeit führte. Die Bandeisenplastik (Kat.Nr. 95) zeigt die Vergrößerung einer Plastik, eben genau das Prinzip, das Rückriem ablehnt. Bei der Steinskulptur in Mönchengladbach hat Rückriem das Problem gelöst, indem er einen Block in gleichen Abschnitten zu Schichten geschnitten hat und er von dem einen, ganzen Block zu einer paarweisen Aufstellung fand, so daß durch das Motiv der Gegenüberstellung eine in sich geschlossene Skulptur entstand. Zwei Keilformen umschließen lotrecht eine Art "Passage"; denkt man die Rückenlinien weiter, dann fügt sich die äußere Kontur zu einer Dreiecksgestalt zusammen. Interpretierend gedeutet, schließt sich diese Skulptur von ihrer Umgebung ab, weil der Standort vor der Schule ein beliebig bestimmbarer Platz ist.

Vor diesem Hintergrund eigener Erfahrungen, die neben der künstlerisch-formalen Lösung auch immer kulturpolitische Auffassungen einschließen, und der Einladung zur Ausstellung in Münster, das Gestaltungsprinzip exemplarisch durchzusetzen, kommt der dort geschaffenen Skulptur Rückriems eine zentrale Stellung in seinem Werk zu.

Die Skulptur für Münster bildet eine Zäsur und zugleich einen Neubeginn, von dem aus eine Möglichkeit öffentlicher Skulptur im urbanen Bereich entwickelt wurde.

3.2.1 Münster

Titel: "Dolomit zugeschnitten"

Neun im Steinbruch ausgewählte keilförmige Steinrohlinge durch Basis- und Fugenschnitte zu einer auf- und absteigenden Wand zusammengefügt. So auf den weg und die Petrikerche bezogen, daß ein Raum zwischen Skulptur und Kirche besteht.

Maße: H 340 x B 120 x L 720 cm

Material: Anröchter Dolomit

Standort: nördliche Wand neben der Petrikerche in Münster

Aufbau: 22.11.1976

Abb. 63 Abbau:²⁴ 05.01.1981

Ulrich Rückriem gibt im Titel Material und Technik, Gestaltungsweise und Intention seiner Skulptur prägnant wieder. Das Werk ist durch komplexe Beziehungen am ausgewählten Standort zur Architektur der Kirche sowie zur landschaftlichen Umgebung an diese Stelle gebunden. Die Auswahl der keilförmigen Steine ist der grundlegende künstlerische Akt, Basis- und Fugenschnitte stellen die technische Fertigung dar, das auf- und absteigende Wandmotiv gibt erste Hinweise auf den Architekturbezug und konstituiert das intendierte Raumerlebnis. Innerhalb der bildhauerischen Grundthemen ist die Skulptur den "Zusammengefügteten Volumen" zuzuordnen: neun unterschiedliche Steinvolumen werden durch Schnitte zu einer ganzheitlichen Form zusammengefügt. Die Auswahl und Bestimmung des Standortes im urbanen Kontext wiederholt den künstlerischen Auswahlvorgang, der zuvor im Steinbruch stattfand,

das meint das wechselseitige Verhältnis, die Steine für den zuvor gewählten Ort zu bestimmen, wobei die Steine gewählt werden, um an dem Ort sich zu bewähren, denn im Steinbruch oder Steinwerk würden die Rohlingen trotz der Gestaltung nur Fragment der Idee und Konzeption bleiben.

Die Petrikirche in Münster befindet sich nahe der Aa im Universitätsgelände in der Innenstadt. Ein Weg, der von der Innenstadt zum Schloß leitet, führt an der nördlichen Seite der Kirche vorbei, er verbindet wichtige Universitätsinstitutionen und ist eine vielgenutzte Wegstrecke vom Stadtbereich zum Großparkplatz vor dem Schloß, womit die zentrale und auch öffentliche Funktion dieses Weges charakterisiert werden soll. Die Architektur der Kirche zeigt heute²⁵ in ihrer nördlichen Außenansicht eine horizontale Zweigliederung von Mittelschiff und Seitenschiff, welches seinerseits durch zweigeschossige, spätgotische Fenster im Wechsel mit massiven Strebebepfeilern eine differenzierte, vertikale Wandgliederung erkennen läßt. Der Baukörper der Kirche besteht aus ziegelroten Backsteinen, Fensterrahmung, Maßwerk, Außenkanten der Strebebepfeiler und Wasserschlächte sind aus Baumberger Sandstein erstellt, so daß die Gliederung der Kirchenwand auch farblich unterstrichen wird und bestimmte Elemente wie die Strebebepfeiler hervorgehoben sind. Ulrich Rückriem stellte seine Skulptur dieser Kirchenarchitektur gegenüber.

Wie im Titel angesprochen, bilden die neun Steinkeile eine auf- und absteigende Wand, was für die Wahrnehmung der Skulptur und ihre Beziehung zum Ort auf zweifache Weise von Belang ist. Werkimmanent betrachtet, folgen die Volumen einem Prinzip der Reihung, die durch die Stufung rhythmisiert wurde. Indem jedes Keilvolumen eine unterschiedliche Höhe und Stärke besitzt, wird die Wand von unregelmäßigen, vertikalen Formkonturen strukturiert; zudem ist diese rhythmische Stufung unter proportionalen Aspekten von Bedeutung. Die jeweils äußeren Keile beginnen mit ca. 170 cm in Augenhöhe und deuten

Beginn bzw. Ende der Reihe an, auf den Betrachter bezogen, wirkt die Skulptur dort kommensurabel. Geht man dann auf dem Weg an der lotrechten Wandseite der Skulptur vorbei, steigen die Proportionen sukzessiv-stufenweise an zu einem übermächtigen Mittelkeil, der mit seiner Höhe von 340 cm deutlich das menschliche Maß übersteigt. Zur anderen Hälfte hin fallen die Höhenmaße langsam wieder ab. Mittels dieser Stufung der Größenverhältnisse vollzieht sich sehr subtil ein Wechsel der Proportionen, bezogen auf den Umraum. Anfang und Ende sind durch menschliche Maße der Keilformen bestimmt und stellen eine Beziehung zum Betrachter her, die sukzessiv durch die Stufung hin zum Mittelkeil aufgehoben wird. Der mittlere Stein erreicht mit 340 cm Höhe annäherungsweise die halbe Höhe eines Strebepfeilers der Kirche, so daß er damit nun kommensurabel zur Architektur ist, dann aber – in der Abstufung der Skulptur – wird die Kommen-surabilität zum Betrachter wieder hergestellt. Der Wechsel dieser Kommen-surabilität, erreicht durch die Stufung innerhalb der gereihten Volumen, bewirkt, daß der Betrachter, angeleitet durch die akzentuierte Mitte der Skulptur, den Blick zur Architektur wendet und sich in dieser Situation in einem "Hof", umgeben von Kirchenwand und Skulptur, befindet.²⁶ Die Skulptur schafft einen neuen Raum, indem sie einen Teil der offenen Umgebung ausgrenzt.

Von einem nördlichen, außerhalb der Skulptur befindlichen Standort aus will die werkimmanente Stufung ein Prinzip anschaulich machen, das die Kirche ebenfalls in sich trägt. Die Skulptur selbst stellt eine Stufe dar, die zwischen der Landschaft und der Architektur vermittelt. Insofern ordnet sich die Skulptur trotz der vertikalen Stellung der Keilformen durch ihre horizontale Reihung dem Baukörper und der Landschaft zu. Von der Aa aus steigt die Rasenfläche geringfügig zur Kirche hin an; diese Steigung wird durch die Skulptur an der Weggrenze aufgegriffen und verstärkt. Die steil ansteigenden Keilrücken führen den Blick nach oben, die Skulptur

als Ganzes stellt ein Pendant zu jener Stufung dar, die durch den Sprung des Seitenschiffes zum Mittelschiff vorgegeben wird. Neben dieser horizontalen Progression von der Rasenfläche über die Skulptur zum Mittelschiff der Kirche erkennt man im Detail auch vertikale Stufungen: durch die Stellung der Keilformen, ihrer Neigungswinkel, ihrer Rhythmisierung durch unterschiedliche Stärken, was von außen durch vor- und zurückspringende Kanten sichtbar wird. So bildet sich eine Beziehung zu den Strebepfeilern, die durch Wasserschläge ihrerseits differenziert sind. Der gesamte Kontext des Ortes wird in eine komplexe Polarität zwischen Architektur und Skulptur verspannt. Erst nach diesen Beobachtungen kann die formale Struktur der Skulptur in ihrer Einfachheit erkannt werden. Die keilförmigen Steine zitieren die Gestalt der Strebepfeiler, was durch die zugeschnittene Form und Stärke der Volumen als Intention ausgedrückt wird. Zwischen dem aufstrebenden Einzelkeil und den Kirchenpfeilern sowie dem Breitenmaß beider besteht eine formale Analogie, so daß neben der Kommensurabilität des Mittelkeils zum Strebepfeiler auch ein weiteres Größenverhältnis in der Breite geschaffen wurde. Form, Proportion und Stufung in landschaftlichem Kontext schaffen die Beziehung zur Architektur. Schließlich besteht eine kalkulierte Beziehungsebene, die sich aus der Keilform und dem Maß der Gesamtskulptur eruieren läßt. Die Keilform bewirkt eine lotrechte Seite und eine neigende/steigende Rückenansicht, so daß durch die Reihung eine längsgestreckte Wand entsteht. Hieraus definiert sich die Standortbestimmung der Skulptur und macht sie unverrückbar.

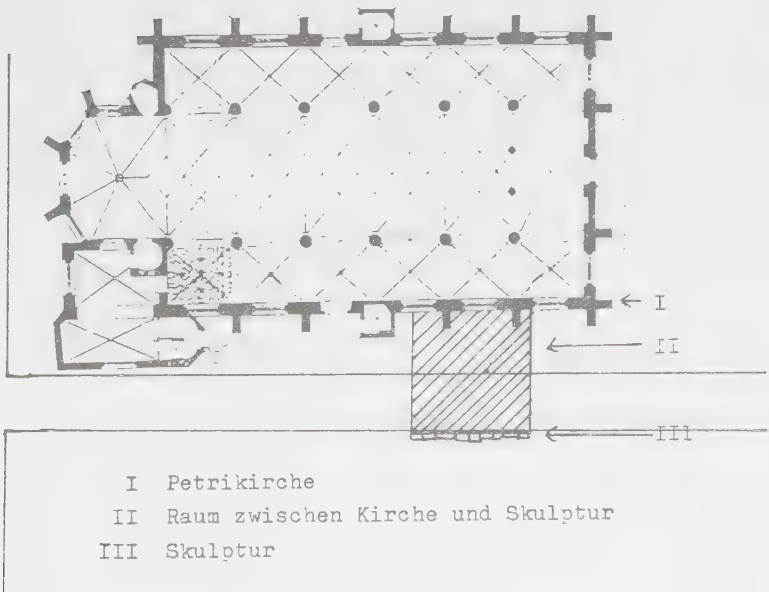
Die Stellung der Skulptur zur Architektur wurde bisher von einem von außen betrachteten Standort bestimmt. Es kann eine weitere Beobachtung beschrieben werden, die den Beweis liefert, daß das Werk in seinem von Rückriem bestimmten Standort nicht verändert werden kann, ohne den Sinn der Gestaltung zu zerstören.

Diese Erkenntnis leitet sich aus einer Betrachterhaltung ab, die Skulptur als eine raumkonstituierende Kunstgattung versteht und neben den formalanalogen Beziehungen auch nach der Beschaffenheit des Raumes fragt, der zwischen Skulptur und Petrikerche entsteht.

Die "Innenansicht" der Skulptur zeigt sich in der Gestalt einer geschlossenen, wandähnlichen Fläche, die aus zusammengefügt Steinvolumen besteht. Damit grenzt Rückriem einen ausgewählten Abschnitt des richtungsorientierten Weges aus und erzielt eine Zäsur innerhalb der Strecke; zudem wirkt die Skulptur raumbildend, weil das Motiv "Wand", mit dem Bezirke zu Räumen gestaltet werden, die Funktion der Petrikerchenwand nachbildet. Ein zum Wesen der Architektur gehörendes Innen-Außen-Verhältnis will mit skulpturalen Mitteln einen neuen Raum schaffen. Die Flächigkeit der Skulpturinnenseite evokiert die Befindlichkeit der Kirchenwand im Innern, und die Außenseite der Kirche wird partiell zum Innenraum des abgegrenzten Bezirks zwischen Skulptur und Architektur.

Das Quadrat, als geometrische Gestalt ein Leitmotiv im Werk Rückriems, bildet den Grundriß dieses Raumes. Schon Kat.Nr. 144 zeigte, wie amorphe Steinkrusten, verbunden durch ein eingeschriebenes Quadrat, konzeptuell zu einer Einheit zusammengefügt wurden; es ist das erste Beispiel "Zusammengefügter Volumen", eine jener fünf thematischen Kategorien, der auch diese Skulptur zuzuordnen ist. Die Skulptur für Münster ist die Weiterentwicklung dieses Themas. Dort wird das Quadrat als Grundrißfigur von der frühen Bodenskulptur auf ein Konzept im öffentlichen Raum übertragen. Die Kontinuität einer solchen Gestaltungsweise ist an der Skulptur in Münster erkennbar, wo das Quadrat demjenigen Raum zugrundeliegt, der von der Skulptur als Pendant zur Kirche abgegrenzt wird. Die zusammengefügt Steinvolumen ergeben eine Längenerstreckung von 7,20 Metern, und dies ist der Abstand von der Kirchenwand zur Kante des Weges, an dem die

Skulptur stand. Diese Abmessung gibt die Länge der Skulptur vor und ist die Grundlage der gestalterischen Konzeption. Die Fugenschnitte wurden an der Skulptur so gesetzt, daß die Reihung eine Volumenlänge entstehen läßt, durch die ein "Hof", ein Bezirk mit quadratischem Grundriß zwischen Kirche und Skulptur geschaffen werden kann. Dieser Raum wird bereits im Titel von Rückriem angesprochen, seine Grundrißfigur und ihre unbedingte Präsenz im Werk verbieten einen anderen Standort — das wäre wo, als wolle man einen Zentralraum zu einem Longitudinalraum dehnen.²⁷



Eine achsiale Verschiebung auf eine Flucht mit der Kirchenfassade würde eine torartige Situation suggerieren, die der ruhestiftenden Intention entgegensteht; der Raum wurde an eben jener Stelle geschaffen, um dem Weg als Motiv von Bewegung entgegenzuwirken.

Bei einer Wiederaufstellung der Skulptur an der Petri-
kirche muß der von Rückriem bestimmte Standort gewähr-
leistet sein, weil es darum geht, einen Raumgedanken zu
erhalten, der sich in einer architekturanalogen Formge-
bung und einer Grundrißkonzeption nach Maßgabe eines
Quadrats manifestiert. Es gilt, die Skulptur an ihrem
Ort mit der ihr eigenen Lösung zu respektieren, weil sie
eine bis dahin gänzlich neue Gestaltung von Skulptur im
öffentlichen Raum bietet. An der Realisation der Skulp-
tur in Münster im Jahre 1976 lassen sich nun grundlegen-
de Strukturen der Gestaltung von Skulpturen im öffentli-
chen Raum erkennen. Es wurde gesagt, daß die Gestaltung
einer architekturbezogenen Denkweise verpflichtet ist,
indem die tektonischen Eigenschaften des Materials und
die architektonischen Motive, hier das Motiv "Wand", ei-
ne Skulptur bestimmen. Dieses Konzept ist an exemplari-
schen Beispielen mit einer architekturanalogen Gestal-
tung mehrfach deutlich belegbar. Rückriem greift Merkma-
le einer vorgegebenen Architektur auf und transformiert
sie nach ihren skulpturalen Gesetzen. Die Skulptur im
öffentlichen Raum bei Rückriem sucht den Dialog mit dem
Standort, analoge Gestaltungsstrukturen schließen die
Skulptur mit dem architektonischen Umraum zusammen, um
zu einer ganz neuen Einheit zu verschmelzen, wie es bei-
spielsweise durch eine weitere, vergleichbare Arbeit von
1977 in Ulm bestätigt wird:

Ulm

Abb. 65

Dolomit Doppelstück, 1977 — 350 x 110 x 75 cm

In Ulm fand Rückriem eine ähnliche Ausgangssituation wie
in Münster vor. Anlässlich seiner Skulpturenausstellung
entschied sich Rückriem bei freier Wahl von Standort und
Mittel für eine Skulptur im "Gänsetor", einem histori-
schen Stadttor der mittelalterlichen Befestigungsanlage
in Ulm.

Dieses Stadttor, das innen einen hohen Raum mit quadratischem Grundriß besitzt, wird von Rückriem als Ausgangssituation gewählt. In diesen ungegliederten Raum stellt er zwei sich gegenüberstehende Steinkeile, die ihrerseits ungeteilt bleiben, in der Weise, daß die lotrechten Seiten sich an die Wand anfügen. Rückriem bewirkt im Torraum eine Verengung der Passage, greift also die Architektur und Torfunktion auf, um sie formal-bildhaft zu wiederholen. Hier findet man die Umkehrung des Prinzips von Krefeld von 1971 vor, Kat.Nr. 150; dort schloß sich die Skulptur zusammen, hier, von einem umgebenden Raum umschlossen, nutzt Rückriem die Keilform, um durch Gegenüberstellung eine Öffnung der Formen zu erzielen.

Zur Höhe hin weiten die Neigungswinkel der Keilformen den Torraum und bestärken den vertikal gerichteten Charakter. Von außen besehen, überschneiden die aufsteigenden Kanten der Steine das strenge Tor, in der Weise, daß dadurch die Schwere des Torbogens gebrochen wird.

Im Zusammenhang mit diesen beiden Lösungen von 1976/77 wird eine Zeichnung interessant, die exakt am 24. Dezember 1962 während der Reise Rückriems in Djerba entstand²⁸ und die aus dem 17. Jahrhundert stammende ibatische Moschee in El May darstellt. Rückriem skizzierte die Kontur der Anlage, die eigentliche Moschee ist nur durch die Kuppel kenntlich gemacht, sie ist in die schützende Mauer der ganzen Stadanlage eingebettet. Diese Mauer wird von außen durch keilförmige Strebepfeiler gestützt, die jene charakteristische Gestalt aufweisen, wie sie von Rückriem in Formen des Anröchter Dolomits bevorzugt werden. Ohne diese frühe Zeichnung nun in eine direkte Beziehung zu Münster und Ulm setzen zu wollen, im Verständnis einer Skizze zeigt sie doch charakteristische Eigenschaften allgemeiner Art. Die Motive bauen sich aus Volumenformen zusammen, die durch eine rißähnliche Kontur umzeichnet sind, eine stilistische Eigenart, die in späteren Zeichnungen, insbesondere bei

den "Zertifikaten", den technischen Charakter hervorheben.²⁹ Die gewählten Motive kündigen inhaltlich eine Aufmerksamkeit Rückriems für Architekturformen an, wie sie heute ausgeprägt vorhanden ist. Insofern stellt diese Zeichnung den Keim einer Sensibilität dar, die meiner Interpretation nach sehr früh angelegt war und im Verlauf der künstlerischen Entwicklung zunehmende Bedeutung erlangte.

Kehren wir zurück zur Skulptur von 1976 in Münster. Mit der Bestimmung eines Standortes für Skulpturen schafft Rückriem eine Symbiose von Skulptur und Architektur, ohne daß sich die Anteile von beiden gegenseitig aufheben, weil sie den Gesetzen der gemeinsamen Struktur gehorchen und analog zueinander gestaltet sind. Der von mir gewählte Begriff der Symbiose soll hier den der Integration umschreiben, mit dem Trier das Phänomen benannte.³⁰ Rückriem bevorzugt bei der Wahl der Architektur als Pendant oftmals historische Architektur, die, zumindest teilweise, aus Naturstein gebaut wurde. Bei einer Gegenüberstellung zeigt sich, daß die "Gesteinsskulpturen" den alten Gebäuden in ihrem Materialcharakter entsprechen und um so mehr mit ihnen verschmelzen, als die Skulpturen oftmals "wie gewachsen erscheinen"³¹, so als seien sie bereits ebenso lange und selbstverständlich an dem jeweiligen Ort wie die Architektur. Diese neue Verschmelzung beschreibt m.E. der Begriff Symbiose stärker als der der Einheit. Zwei weitere Beispiele, die mehr die gemeinsame innere Struktur als die sichtbare Form rezipieren und in Skulptur umsetzen, nuancieren diese architekturgebundene Denkweise Rückriems:

3.2.2 Bielefeld

Abb. 67

Dolomit gespalten, 1977 — 108 x 145 x 188 cm

Rückriem erhielt von der Kunsthalle Bielefeld den Auftrag, für die Sammlung eine Skulptur zu schaffen, die als Freiplastik im angrenzenden Park aufgestellt werden sollte, so daß hier bei der Standortwahl nur eingeschränkte Möglichkeiten gegeben waren. 1977 wird die Skulptur, die der Kategorie der Teilungen angehört, aufgebaut. Wiederum versucht Rückriem formale Eigenschaften der Architektur als strukturelle Gestaltungsmittel in der Skulptur zu verwirklichen. Das "Richard Kaselowsky-Haus"³² wurde 1968 von dem amerikanischen Architekten Philipp Johnson erbaut und zeigt sich als massiv wirkender Steinbau auf quadratischem Grundriß. Die unteren Geschosse bilden durch Rücksprünge an den Ecken eine Kreuzform, das kubisch geschlossene Obergeschoß gibt die quadratische Grundrißfigur wieder und wirkt in dieser Weise besonders lastend auf die unteren Geschosse, zugleich wird darin eine horizontale Gliederung der Außenfassade deutlich sichtbar.

Kommt man von der Parkseite auf die Kunsthalle zu, so öffnet eine flächige Glasseite die Mitte der unteren Geschosse und gewährt gewissermaßen Einsicht in den Baukörper, links und rechts tragen Pfeilerformen das darüberlastende Obergeschoß.

Diese anschauliche Gliederung des Richard Kaselowsky-Hauses wird in der Skulptur von Ulrich Rückriem reflektiert. Die trapezoid-lagernde Gestalt des Blockes zeigt ebenfalls eine horizontale Zweigliederung in zwei "Geschosse", anschließend wurde der untere Teil erneut zu vier annähernd gleichen Blöcken gespalten, und zwar so, daß die Spaltungslinien, im Winkel von 90° zueinanderstehend, ein lineares Kreuz bilden, das mit dem blockhaften Kreuzumriß der unteren Geschosse der Kunsthalle korrespondiert. Diese kreuzweise Spaltung bleibt jedoch

an der wieder zur Ursprungsform zusammengesetzten Skulptur unsichtbar. Der obere, ungeteilte Block der Skulptur verschließt die Spaltungen und faßt in seiner lastenden Funktion die vier Einzelkompartimente zur Einheit zusammen, worin der visuelle Eindruck des Obergeschosses der Kunsthalle zitiert wird.

In der Position zur Kunsthalle wird verschlüsselt wieder ein Weg-Motiv erkennbar; Rückriem plazierte die Skulptur in der Weise zum Gebäude, daß sie zusammen mit einer gegenüberliegenden Mauer, die den Park zur Verkehrsstraße hin abgrenzt, eine Passage bildet und der Besucher auf einer Höhe mit der Skulptur eine Situation erfährt, die den Bereich der Kunsthalle eröffnet.³³ Die Skulptur befindet sich in einer so gewählten Lage und Distanz zum Gebäude, daß man das Richard Kaselowsky-Haus über Eck als vollplastisches Gebilde erkennt und zudem die formale Gliederung des Hauses einsieht, um sie auf die Skulptur übertragen zu können. In Kontinuität läßt sich hier ein weiteres Mal eine architekturanaloge Gestaltungsweise belegen, die formale Eigenschaften einer umgebenden Architektur auf die Skulptur bezieht.

Die Teilungen sind in ihrer Abfolge nicht sofort nachvollziehbar. Die horizontale Teilungsnäht bewirkt es, die Skulptur von allen Seiten zu betrachten, die jeweils in der Mitte befindlichen vertikalen Zäsuren des unteren Blockes veranschaulichen sukzessiv die Vierteilung. Die gewichtig-drängende Last des oberen, ganzheitlich Blockes, verteilt auf vier stützende Formen, evoziert bei dieser Skulptur einen ruhig-lagernden Ausdruck, der so durch die formale Gliederung der Massen erzielt wurde und damit in einem Spannungsverhältnis zu den dynamisch wechselnden Spitzen und offenen Winkeln der trapezoiden Ursprungsform des Steinblockes steht.

Berlin

Dolomit geschnitten, 1979

Maße: H 67 x 240 x 200 x 245 x 235 cm (Rautenform)

Abb. 68

Rückriem gestaltete 1979 eine Arbeit für den Skulpturenhof der National-Galerie in Berlin, die auf vergleichbare Weise die Architektur von Ludwig Mies van der Rohe in sich aufnimmt. Die Glasarchitektur van der Rohes basiert auf dem Quadrat und einem Modul mit dem Maß von 120 cm. Von diesem Modul ging Rückriem aus und teilte einen Dolomitstein durch vier vertikale Spaltungen in der Weise, daß in der Mitte des Blockes ein Quadrat entsteht, das exakt das Modul van der Rohes darstellt und zitiert.³⁴ Die Skulptur nimmt auf einfachste Weise das Prinzip van der Rohes auf und antwortet auf die Vervielfältigung des Moduls mit der Reduktion auf dieses. Das Beispiel bleibt jedoch in einer gewissen Weise konzeptuell, weil diese innere Beziehung zwischen Architektur und Skulptur nur gewußt werden kann und an der Skulptur nicht unmittelbar faßbar wird, wie es bei der Bielefelder Skulptur noch der Fall war. Münster und Ulm stellen eine Symbiose auf der Grundlage gestalthafter Momente vor, Bielefeld und Berlin, zwei Analogien zu neuzeitlicher Architektur, berufen sich auf die strukturelle Ordnung der Gebäude.

Mit dem Beispiel "Venezia" soll nun ein Prinzip vorgestellt werden, das sehr stark den Anfängen Rückriems verpflichtet ist und selbst modulare Struktur besitzt.

3.2.3 Venedig

Abb. 69

Dolomit gespalten, "Venezia", 1978 — 80 x 250 x 370 cm

Im Jahre 1978 wurde Ulrich Rückriem eingeladen, durch seinen Beitrag den deutschen Pavillon der Biennale von

Venedig zu gestalten. Obwohl es sich hierbei um eine zeitlich begrenzte Ausstellung handelt, die zudem noch einen Innenraum vorgibt und somit die freie Bestimmung eines Ortes ausschließt, soll diese Skulptur hier behandelt werden, weil sie innerhalb der Entwicklung erneut eine bedeutsame Position einnimmt.

Die Skulptur "Venezia" ist in zahlreichen Publikationen veröffentlicht, ein werkmonographischer Katalog gibt den Entstehungsprozeß wieder.³⁵ Dort beschreibt Rückriem die Abfolge der Teilungen: "Ein Steinblock mit einer Rautenform als Grundform wurde vertikal in vier gleiche Teile geteilt. Diese vier Blöcke spalteten wir horizontal in je zwei Teile. Die oberen dieser in zwei Teile gespaltenen Blöcke wurden dann wiederum in vier gleiche Teile aufgeteilt. So war am Ende jeder der vier Blöcke in fünf Teile aufgespalten und wurde wieder in seine ursprüngliche Form zusammengefügt."³⁶

Im Unterschied zur bis dahin gültigen Praxis schloß Rückriem die vier Blöcke nicht wieder zu ihrer vollständigen Einheit zusammen: "Die Idee war, einen großen Stein in mehrere Teile aufzuteilen und diese Teile von der Mitte aus so weit von seiner Mitte auseinanderzuschieben, daß auf der einen Seite der Block als Ganzes optisch den Zusammenhang nicht verliert, andererseits aber auch der Raum betont mit einbezogen wird."³⁷

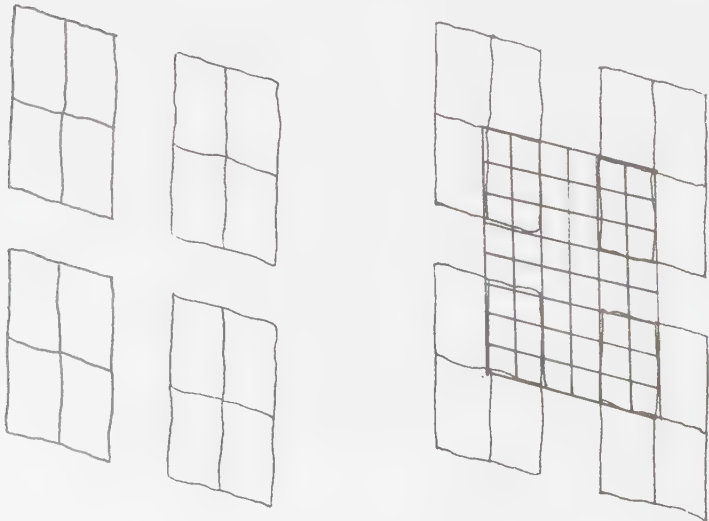
In Venedig stellt sich das Problem darin, für einen Innenraum, der wenig Architektur motive vorgibt, eine Skulptur zu schaffen, die dennoch durch den Ort mitbestimmt ist. Deutlicher als zuvor artikuliert sich die Gestaltungsweise als ein Raumproblem, das die Skulptur allein interpretieren muß, ohne sich auf ein Pendant zu beziehen. Die Teilungen des Steinblocks folgen symmetrischen Prozessen: Viertelung des Ganzen, Halbierung der Teile, erneute Viertelung der oberen Teilblöcke (geometrische Proportion); das Prinzip, nach jeder Teilung eine Hälfte unberücksichtigt zu belassen, bewirkt eine arithmetische Proportion, die geteilten Volumen nehmen

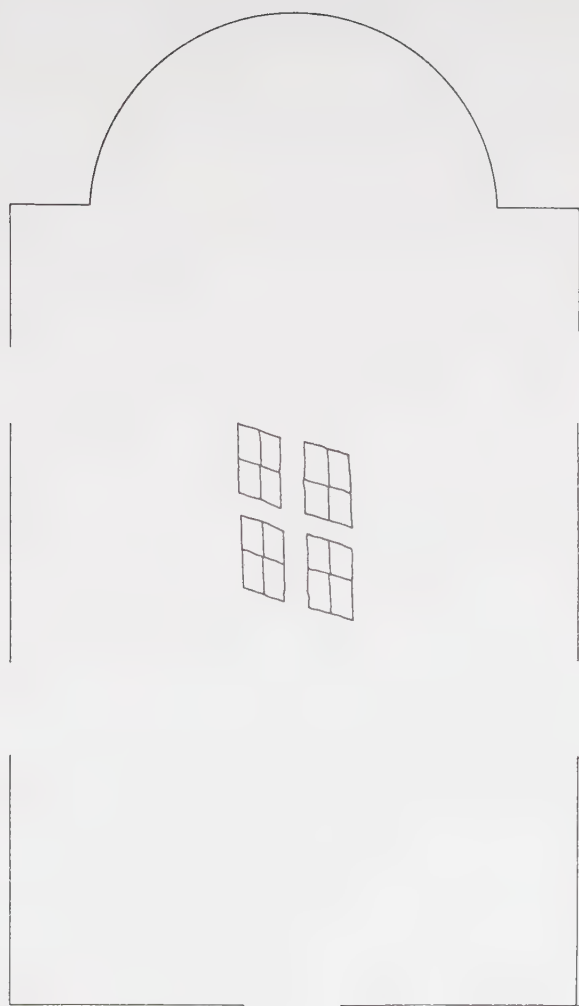
proportional zum Ganzen numerisch zu, so daß eine Progression zu erkennen ist, die sich in Zahlen fassen läßt: erste Teilung vertikal zu vier Teilen, zweite Teilung horizontal zu acht Teilen, dritte Teilung vertikal zu 16 Teilen, so daß die gesamte Skulptur aus 20 Teilen besteht. Wie bereits an den frühen Säulenformen von Krefeld 1968, gestaltet Rückriem mit ungeraden Arbeitsprozessen und daraus sich ergebenden geraden Volumenzahlen, so daß der symmetrischen Erscheinungsweise der Formen eine Dissonanz in Gestalt der Prozesse entgegenwirkt.

Die numerische Progression der Einzelteile ist unter physikalischer Gesetzmäßigkeit zugleich eine Verringerung der Volumen, die nach jeder Teilung an Gewicht abnehmen, eine Gegenbewegung zur arithmetischen Reihe ermöglicht es, die gesamte Skulptur optisch-rational zu erfassen. Die Vierzahl gibt die Gesetzmäßigkeit vor, nach der Viertelung und Achtelung stellen die 16 Einzelblöcke jeweils nur $1/32$ des Gesamtvolumens dar und suggerieren, daß der Block optisch leichter wird.

Die Beobachtung von gegenläufigen Progressionen legt der Skulptur ein dialektisches Prinzip zugrunde, aus dem der Venedig-Stein seine ästhetische Spannung bezieht. Die Polarität gründet sich auf den unterbrochenen Prozeß, der nach herkömmlicher Weise die Skulptur zu einer Gestalt zusammenfügen würde, so daß nur Haarrisse auf die Teilung aufmerksam machen. Das Stilmittel, nun anstelle der Risse klaffende Passagen zwischen den vier Elementen zu belassen, erzeugt alle weiteren Ausdrucksmittel der Skulptur. Rückriem begründet die Entscheidung als Reaktion auf den Raum, "um durch das Auseinanderziehen den Raum eindeutig miteinzubeziehen."³⁸ Diese Intention konnte bereits an den ersten Teilungen von 1968 erkannt werden, indem der Schnitt als Spalt Ausschnitte des Untergrundes sichtbar werden ließ. So entstand der Eindruck, daß der Raum sich durch das Material schneidet, eine Intention, die in Venedig zu einem Extrem gesteigert wird. Auf den geschlossenen Innenraum reagiert

Rückriem mit einer offenen Skulptur, die in ihrer Mitte eine Kreuzform einschließt. Im Zentrum einer Skulptur, dort wo vor den Teilungsprozessen der Schwerpunkt des Gesteins sich befand, kreuzen sich nun Grundrichtungen des Raumes. Die Skulptur markiert den Ort im Raum, an dem Koordinaten sich verdichten. Eine Divergenz spiegelt sich im Kontrast von Masse und abstraktem Raum, von lagernden Volumen und Richtungsbahnen, die im Schnittpunkt der Koordinaten aufgehoben sind, um Statik und Ruhe zu suggerieren. Dieser Ausdruck wird durch die ursprüngliche Form, die versteckt in der Skulptur liegt, bestärkt, denn die Blöcke sind nur so weit auseinandergezogen, daß die gedachte Ganzheit immer optisch anschaulich bleibt. Hierbei kommt den Linien (Teilungsspuren) der Skulptur eine wesentliche Bedeutung zu, weil an ihnen wieder das "gebundene System" sichtbar wird, das optisch die vier Teilblöcke zu einer konzeptuellen Ganzheit verspannt. Der Abstand der Blöcke zueinander ist so bestimmt, daß die vier zur Mitte gerichteten Teile der letzten Spaltung die vier Eckpunkte der ehemaligen Blockform markieren. Das Erkennen dieser Linearkonstruktion verdeutlicht die Intention, den Raum in die Skulptur einzubeziehen.





Skizze u.
Abb. 69

Die Rautenform der Skulptur und die entsprechenden Richtungsbahnen unterstützen die Spannung und setzen das Werk bezüglich der Aufstellung in Venedig, für die es konzipiert war, in einen Dialog zum Raum. Rückriem platzierte die Skulptur so in den basilikalischen Langraum, daß sie die Stelle einer imaginären "Vierung" einnahm; ihre Distanz zur Apsis war ungleich geringer als die zur rückwärtigen Wand. Bezüglich der Breitenabmessung war sie in der Mittelachse angeordnet. Der Mittelstellung der Skulptur wirkte die Grundrißform entgegen. Die Rautenform der Skulptur, die proportional verkleinert in den Teilblöcken mehrfach wiederzuerkennen ist, bewirkt entlang der Kantenverläufe Richtungsbahnen, die gegen die Ordnung der Raumgrenzen gerichtet sind und somit ein dynamisches Moment darstellen. Innerhalb der Skulptur werden diese divergierenden Raumfluchten zurückgenommen, indem die Längspassage und die längsgerichteten Teilungslinien raumparallel verlaufen und die Koordinaten des Raumes aufgreifen.

Die Skulptur Venezia wirkt unter einem weiteren Gesichtspunkt auf die Wahrnehmung der Rezipienten ein. Der Aufbau der Skulptur macht eine horizontale Betonung in den Längenausmaßen kenntlich. Dies liegt in der geologischen Bedingung des Materials begründet, das in einer Blockstärke von 80 cm "gezogen" wird und wegen dieser Eigenschaft von Rückriem ausgewählt wurde, um auf den vorgegebenen, längsgerichteten Charakter des Raumes integrativ zu reagieren, der im Grundriß ein Längsrechteck mit konchenartigem Abschluß anzeigt. Größe und Lage der Skulptur verhindern die Gestaltwahrnehmung, das simultane Erfassen des Ganzen. Die flächige Auflage der Blöcke erweckt den Eindruck der Gravitation, den "an die Erde gebundenen Charakter", wie es Klaus Gallwitz bezeichnete,³⁹ und um diese Eigenschaft scheint es bei der psychologischen Wirkungsweise zu gehen, die es erzwingt, die Skulptur als ein dialektisches Bezugssystem zu erleben.

Zum Verständnis ist es notwendig, sich die Eigenschaften der reinen Bodenplastik in Erinnerung zu rufen, denn sie wurde in ihrer wesenseigenen Bestimmung als "a-tektonisch" bezeichnet, weil nebeneinandergereihte Elemente keine tektonische Funktion zum Ganzen haben. Die physikalischen Kräfte werden zugunsten einer gestaltorientierten Struktur aufgegeben. Bei der Skulptur "Venezia" verbindet Ulrich Rückriem diese Eigenschaften in einer Horizontal- und Vertikalordnung. Rückriem gestaltet das Spannungsmoment durch die kalkulierte Verschränkung a-tektonischer und tektonischer Eigenschaften. Die erste Teilung zu vier Blöcken bricht den Schwerpunkt im Zentrum des Gesteins. Die Schwerkraft wird verlagert auf vier gleiche und selbständige Blöcke, was durch die auseinandergezogene Aufstellungsweise betont wird. Jeder Block ponderiert seine Lage aus, wobei die bruchrauh belassenen, unkorrigierten Auflageflächen die Neigung jeweils geringfügig verändern können. Der Block verhält sich nach der ersten Teilung a-tektonisch und nur der Gestalt nach als Einheit.

Die weiteren Teilungsvorgänge rufen jedoch eine tektonische Wirkungsweise hervor. Die zweite, horizontale Spaltung schafft dabei die "Fundamente", auf denen die darauflastenden vier Teilblöcke ruhen und sich durch die Textur der Bruchflächen wieder dicht verzahnen. Der ponderierende Einzelblock scheint durch die lastenden Teile nun ausgelotet und wirkt mit dieser tektonischen Funktion dem Eigenverhalten der Massen entgegen. Darin liegt das wesentliche Spannungsmoment begründet. Vergleichbar zum Prinzip der Münsteraner Skulptur von 1976, die Komensurabilität innerhalb der Skulptur alternieren zu lassen, verspannt Rückriem nun mit den Prinzipien gegenläufiger, physikalischer Wirkungen die Teilblöcke miteinander.

Die Skulptur "Venezia" von 1978 greift Prinzipien der frühen Teilungen auf, indem die Teilungsprozesse Progressionen sichtbar werden lassen, sich die Gliederung

der Volumen einer modularen Grundform bedient und die Anordnung der Skulptur Zwischenräume als Raumanteil der umgebenden Architektur miteinbezieht. Bedingt durch die gewählte Proportion der Skulptur arbeitet Rückriem hier auch mit Problemen der Gestaltwahrnehmung. Die Skulptur kann in Aufsicht erfaßt werden, die perspektivische Verzerrung der auseinandergezogenen Blöcke verhindert jedoch ein simultanes Erkennen der Grundgestalt, was durch naturbedingte Verzerrungen der Rautenform unterstrichen wird. Die Wirkung, die von dieser Gestaltungsweise auf den Betrachter ausgeht, erzwingt motorische Impulse beim Rezipienten,⁴⁰ weil diese Skulptur umgangen werden muß, um sie von allen Seiten zu erfassen. Insofern setzt sie sich von den Beispielen in Münster und Ulm ab, die deutliche Innen- und Außenseiten besitzen. "Venezia" zeigt durch die symmetrische Gestaltung und zentrische Anordnung ihrer Elemente Eigenschaften der Plastik, die in sich geschlossen scheint. Aber gerade aus diesem Befund heraus begründet "Venezia" erneut eine Zäsur im Werk Rückriems. Alle zuvor genannten Skulpturen im öffentlichen Raum waren aufgrund der Form oder Struktur architektur analog gebildet worden, was eine neue Symbiose von Skulptur und Architektur darstellte. Bereits zwei Jahre nach dieser Entwicklungsstufe bereitet sich bei Rückriem eine veränderte Auffassung von Skulptur vor, indem nun, wie es am Beispiel der "Venezia" nachvollziehbar ist, die Skulptur allein Raum und Architektur ist, ohne dabei auf vorgegebene Formen Bezug zu nehmen. Indem nun die Polarität vertikaler und horizontaler Teilungen alternierend in einem Werk angewandt wird, was die tektonischen Eigenschaften des Materials betont und die Skulptur allein aus ihrer tektonischen Struktur und Wirkungsweise heraus verständlich macht, gestaltet Rückriem Skulptur eindringlicher von innen heraus: aus dem Kernpunkt des Volumens und dem Schwerpunkt der Masse. Das Neue an Rückriems Skulptur seit 1978 ist die Kernplastik, die architektonische Prinzipien darstellt, welche sie zugleich selbst in sich birgt. So wie Rückriem den

Stein von innen heraus begreift und seine Volumen ordnet, stellt sich die Skulptur von innen her dar, bedeutet gerade der durch Teilung entmaterialisierte Leerraum das Zentrum, um das jede Teilungstextur eine Wand bildet und somit Architektur ist. Ruft man sich Rückriems dritte These von der Neubestimmung des Ortes durch die Skulptur in Erinnerung, so kann dieser Ort nur als die Skulptur selbst verstanden werden. Die zu Binnenräumen gegliederten Steinvolumen bilden den Baukörper, der die konzeptuelle Architektur in Gestalt von Schnitten und Spaltungen umschließt und damit gerade den Linearmotiven in den Skulpturen Rückriems zunehmende Bedeutung beimißt.

Die veränderte Intention ist durch verändert angewandte Techniken mitbewirkt. Bis 1978 untersuchte Rückriem fast ausschließlich das Material, die Eigenschaften, die Form, diszipliniert unter einer thematischen Fragestellung und einer ihr gemäßen Technik; die reinen Themen von Teilungen — "Grundform", "Zusammengezogene Volumen" — sind bis 1978 zu erkennen, dem Variationsprinzip folgend werden immer nuanciertere Formlösungen gestaltet.⁴¹

Von 1978 an findet Ulrich Rückriem zu neuen Themen, indem er nun Themen und Techniken kombiniert, die bis dahin formal getrennt behandelt worden waren. Das prägnanteste Beispiel ist die im Frühwerk isoliert bestehende Skulptur mit horizontaler Spaltung und vertikalem Schnitt (Kat.Nr. 144). Eine Weiterentwicklung kündigt sich bei "Venezia" an, indem eine vertikale Teilung lotrecht auf einer horizontalen Teilung steht, indem tektonische und a-tektonische Wirkungsweisen der Gravitation zweifach hervorgerufen werden, indem komplexe Binnengliederungen das Modul immer stärker absorbieren und ein Block zu vier getrennten Volumen auseinandergezogen wird, um mit dem Material Raum zu erzeugen und zu strukturieren. Die Gestaltung geht von architekturbezogenen zu architekturanalogen Prinzipien über.

Neuerungen kündigen sich 1978 auch in einer Ausstellung des Städel in Frankfurt am Main an und bekräftigen das Gesagte. Innerhalb dieser Gruppenausstellung "z.B. Skulptur" stellt Rückriem Skulpturen vor, die zunächst wie "Grundformen" erscheinen; entgegen der reinen Ordnung, bei der die geometrische Form des vorgegebenen Blocks herausgearbeitet wird, stellen die Beispiele von 1978 in Frankfurt eine "Formumwandlung" vor. Aus einem geometrischen Rohblock wird eine andere geometrische Figur herausgearbeitet, als wie sie der Block vorgibt, die er dennoch potentiell enthält. Rückriem spaltet eine Dreiecksgestalt horizontal, aus dem oberen Block konstruiert er eine Rechteckform heraus, die durch vertikale Schnitte freigelegt wird, aus einem rautenförmigen Block wird die Rechteckform geschnitten. Hier wird eine Erweiterung des Grundform-Themas erkennbar, indem vorgegebene Geometrie in andere Formen transformiert wird und darin deutlicher als zuvor den kalkulierten Eingriff und Formwillen Rückriems anzeigt. Die Veränderung wird durch die Kombination verschiedener Themen und Techniken erzielt, ein Gestaltungsmittel, das zugleich Indikator für eine veränderte Beziehung zum Material anzeigt. Die Skulpturen bis 1978 sind vornehmlich formanalytischer Art, sie untersuchen das Material, strukturieren Formen, experimentieren mit unterschiedlichen Techniken, die Zeit von 1978 an ist dagegen zunehmend von einer formsynthetischen Intention Rückriems bestimmt, die, aus der Erfahrung und Übung seiner Analyse schöpfend, nun ausschließlich Architektur im Stein konstruiert und das Material synthetisch in einer Symbiose von künstlerischem Gestaltungswillen und Naturform eint. Eine Zäsur im Gesamtwerk, die am Beispiel der "Venezia" faßbar gemacht werden kann, bewirkt den Wechsel von analytischer zu synthetischer Gestaltungsweise und bildet eine neue Ausdrucksform der Kernplastik, die sich als skulpturale Architektur versteht, welche ihre Autonomie in der Eigen-gesetzmäßigkeit von Form und Struktur findet.

Abb. 70

Abb. 71

Um die herausgearbeitete Form zu betonen, findet Rückriem in Frankfurt zu einer Lösung, die weitreichende Konsequenzen haben wird und unter diesem Aspekt die Grundlage und Überleitung zu einer wichtigen Skulpturengruppe schafft. Rückriem läßt den Teilblock der ersten Spaltung, die somit unbearbeitete Naturform, in das Erdreich ein, so tief, daß die Oberkante der ersten Spaltung auf gleichem Niveau mit der Bodenfläche gerade noch sichtbar bleibt, darauf lagert die geformte, geometrische "Architektur" in Gestalt eines massiven Blocks, der an den Längswänden die glatten Schnittflächen zeigt, welche den Kontrast zu bruchrauen Kopfflächen sowie zur Bruchfläche des Fundamentes deutlich machen. Mittels sparsamster Eingriffe wird an diesen Beispielen eine Dialektik von Naturform und Kunstform prägnant anschaulich. Die scheinbar dem Boden entwachsende Fundamentform, deren Kontur als Grundriß in der Bodenfläche erscheint, trägt den Formblock, den ich interpretierend als "Baukörper" benennen möchte, um zu einer Definition zu kommen, die das architekturanaloge Gestaltungsprinzip und architektonische Grundverständnis Rückriems verbal erfassen kann. Die Steinform ist mit Architektur gleichzusetzen, der volumetrische Formkörper ist der Raum, ja man kann sagen: der Stein ist der Raum, die Skulptur das Konzentrat dieser nur denkbaren Dialektik.

Nach dieser Definition lassen sich zuvor formalanalytisch verstandene Pole einer horizontalen und vertikalen Teilung inhaltlichen Deutungen zuordnen, so daß eine horizontale Spaltung, welche das Material in seiner Struktur respektiert, immer auch Naturhaftigkeit spiegelt, an den Haarrissen äußert sich linear und auch kalligraphisch, um durch diesen Ausdruck die ästhetischen Reize zu betonen, die Natur des Gesteins,⁴² die Schnitte hingegen, seit 1978 von Rückriem ausschließlich in vertikaler Richtung gesetzt, stellen den der Naturform auferlegten Formwillen dar, ein präziser, technischer Schnitt respektiert nicht mehr die Naturstruktur, sondern greift fast "schmerzhaft"⁴³ in sie ein, um eine Kunstform zu er-

zwingen, um die Architektur im Stein zu schaffen, die im Schnitt bildhaft intendiert und repräsentiert ist. Diese Deutung soll an der nun folgenden Werkgruppe belegt werden. Dabei handelt es sich um Skulpturen des Themas "Horizontale Spaltung/Vertikale Schnitte", deren Inkunabel innerhalb des Kanons vorgestellt wurde.⁴⁴ Die erste Skulptur dieser Werkgruppe ist der Entwurf des Denkmals für Heinrich Heine, die während der documenta VII 1982 in Kassel gezeigt wurde.⁴⁵

Zwischen 1978 und 1982 bildet sich bei Rückriem, ausgehend von "Venezia" und den Frankfurter Bodenstücken, eine gänzlich neue, sowohl formal wie inhaltlich verstandene Intention heraus. Zieht man die in dieser Zeit entstehenden Skizzen heran, in denen das Thema artikuliert und variierend gezeichnet ist, dann läßt sich die gedankliche Entstehung dieser neuen Skulpturen auf das Jahr 1980 datieren.⁴⁶

3.3 Das Heinrich Heine-Denkmal in Bonn

Es wurde zu Beginn des Kapitels "Projekte im öffentlichen Raum" gesagt, daß Skulptur eine im besonderen Maße öffentliche Gattung sei, weil sie u.a. in Form von Denkmalaufgaben eine Funktion erfüllen muß; es wurde außerdem behauptet, daß der Bildhauer in der Geschichte oftmals nur eine dienende Person war, die die Vorstellungen anderer ausführte.⁴⁷ Denkmale beinhalten diese These, so daß die Befragung und Analyse eines Denkmals zugleich und an erster Stelle eine politische Intention impliziert. Erst nach der Befragung der außerkünstlerischen Bedingungen und Umstände kann das Denkmal kunsthistorisch untersucht werden. Die Geschichte der Heinrich Heine-Denkmale ermöglicht eine exemplarische Studie, um solche Aussagen dieser Thematik zu belegen. Um die komplexe Verstrickung von "Skulptur und Macht"⁴⁸ (womit ich den Ausstellungstitel von 1983 benutze) als zeitgenössi-

sches wie traditionelles Problem der Plastik herauszustellen, erscheint es mir notwendig, auf die vielfachen Interpretationen der Heine-Denkmale und deren Geschichte näher einzugehen.

3.3.1 Der Begriff des Denkmals

Ulrich Bischoff hat in seinen Studien zum Denkmal in einer seiner Aufzählungen von Komposita die vielen möglichen Bedeutungen des Begriffs "Denkmal" im allgemeinen Sprachgebrauch zusammengestellt.⁴⁹ Enzyklopädien verstehen zunächst auch immer "jeden Gegenstand der Kunst, der Geschichte, der Natur"⁵⁰ als Denkmal; in der Kunstgeschichte kann jedes Bild, jede Plastik und jede Architektur Zeugnis vom Denkmalbestand der Kultur geben. Harald Keller definierte das Denkmal als "Gedächtnismal, das die Erinnerung an einen Menschen oder ein Ereignis wachhalten soll."⁵¹ Ich sehe in dieser Definition eine mehr retrospektive Sicht des Denkmals, die das Mal als Erinnerung an Vergangenes und abgeschlossene Inhalte charakterisiert, wobei m.E. die vorausweisende Intention eines Denkmals nicht sehr stark betont ist. Insofern ist die für die Entwicklung des Denkmalbegriffs im 19. Jahrhundert bedeutsame Definition von Johann Georg Sulzer komplexer und wesentlicher, weil in ihr zukunftsorientierte Aspekte und die besondere Leistung der Kunst, die Erinnerung als prospektiven Wert zu veranschaulichen, beinhaltet ist. Sulzer beginnt 1773 seinen Artikel "Denkmal" mit folgender Wesensbestimmung: "Ein an öffentlichen Plätzen stehendes Werk der Kunst, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Personen oder Sachen, beständig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen soll. Jedes Denkmal soll das Auge derer, die es sehen, auf sich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorstellungen von Personen oder Sachen, zu deren Andenken es gesetzt ist, erweken."⁵²

Sulzer gibt dann eine Aufzählung der möglichen Formen und begründet das Denkmal als den "vornehmsten Zweck der Schönen Künste." Die Begrifflichkeit Sulzers enthält mehrere unterschiedliche Aspekte, die in besonderer Weise auch die Qualitäten der sinnlichen Wahrnehmung ansprechen, so daß dieses Grundlage für eine spätere Interpretation des Heinrich Heine-Denkmal von Ulrich Rückriem schaffen kann. Ich stelle Sulzers Definition als Prämisse voran, natürlich im Bewußtsein ihrer spezifischen, historischen Bedingtheit.

Im vorangegangenen Kapitel 2.2.7 waren die Ehrenmale für die Gefallenen beider Weltkriege, die Rückriem in der Umgebung von Düren geschaffen hatte, vorgestellt worden. In einer ersten Beschreibung des Heine-Denkmal hat Laszlo Glozer dabei auf die Bedeutung des Denkmal bei Rückriem hingewiesen, "daß Rückriem es gewollt hat."⁵³ Das Heine-Denkmal in Bonn setzt damit eine Kontinuität innerhalb des Gesamtwerks fort, die schon früh angelegt war, wenn man die Porträtplastik als Denkmal begreift, sogar an die Anfänge der bildnerischen Tätigkeit Rückriems zurückreicht.

3.3.2 Das Denkmal für Heinrich Heine in Bonn

Abb. 74 Am 26. November 1982 wurde in Bonn ein Denkmal von Ulrich Rückriem für Heinrich Heine enthüllt. Mit diesem Werk stellt Rückriem ein Werk vor, welches durch den Namenszug Heines im Stein ausschließlich als Denkmal verstanden sein will.

Die in diesem Denkmal geehrte Person Heinrich Heine nimmt innerhalb der Denkmalsgeschichte eine besondere Position ein. Politische Ereignisse und heftige Diskussionen kennzeichnen die Umstände, unter denen im Verlauf der Geschichte versucht wurde, dem deutschen Dichter Heinrich Heine (1797-1856), der im französischen Exil

starb, ein Denkmal zu setzen. Ein aufklärerischer Grundzug seiner Dichtung und der zynisch-satirische Ton seiner Balladen greifen schon zu Heines Lebzeiten jene bürgerliche Mentalität an, die ihr Heil in jeder Form von "Denkmal" zu retten versucht, seine liberale und somit gegen die zeitgenössisch-nationale Auffassung gerichtete politische Überzeugung ließen Heine immer zu einem öffentlich-provokanten Thema werden, vor allem seine jüdische Abstammung entfachte auch lange vor der Nazi-Herrschaft stets Ablehnung und Kontroversen über seine "Denkmalwürdigkeit".

Unter diesen Prämissen leistet Ulrich Rückriem einen Denkmalbeitrag, der nicht ausschließlich kunsthistorischer Art ist und das Individualdenkmal⁵⁴ fortschreibt oder das Problem des ungegenständlichen Denkmals aktualisiert,⁵⁵ wobei zu zeigen sein wird, ob es sich dem zuordnen läßt.

Bevor nun eine umfassende Beschreibung des Denkmals gegeben wird und es unter kunsthistorischen Gesichtspunkten befragt werden soll, beschreibe ich die Entstehungshintergründe dieses Denkmals und die Geschichte der Heine-Denkmale, um deutlich zu machen, daß eigentlich stets außerkünstlerische Kriterien ein Denkmal in seiner so darstellenden Form bewirkt haben. Beschreibung und Deutung des Denkmals von Ulrich Rückriem werden dann zusammen vorgestellt, weil sich aus der detaillierten Beschreibung Ansätze für die Interpretation ergeben.

3.3.2.1 Exkurs: Entstehungshintergründe — Geschichte der Heine-Denkmale

Die Entstehungsgeschichte des Heine-Denkmals von Ulrich Rückriem ist von Beginn an eng mit der Geschichte aller Heine-Denkmale verbunden. Der Senat der Stadt Hamburg beauftragte 1981 den Bildhauer Waldemar Otto ein Heine-

Denkmal für Hamburg zu schaffen, das das von den Nationalsozialisten geschleifte Heine-Denkmal von Hugo Lederer ersetzen sollte.⁵⁶

Abb. 75
Abb. 76

Rückriem, zu der Zeit Professor an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, beteiligte sich im Vorfeld der Auftragsvergabe an der Diskussion um ein neues Denkmal und entwarf den Typ des heute in Bonn befindlichen Denkmals, ohne jedoch offiziell beteiligt zu werden.⁵⁷ Seine Konzeption wurde als autonome Skulptur mit eingefügtem Mittelblock, also im "geschlossenen Zustand", während der documenta VII 1982 in Kassel gezeigt.⁵⁸

Abb. 74
Abb. 72

Rückriem hatte sich schon früher mit dem Thema Heine öffentlich auseinandergesetzt; zum Jubiläum des Kölner Domes, zu dem Rückriem durch seine Gesellenzeit ein besonderes Verhältnis hat, veranstaltete der Kölnische Kunstverein das Projekt "Mein Kölner Dom", zu dem Künstler aufgefordert wurden, in bildnerischer Weise Stellung zum Thema Dom zu nehmen. Der Beitrag Ulrich Rückriems war ein Zitat aus Heines Ballade "Deutschland ein Wintermärchen", das Rückriem im Katalog abdrucken ließ.⁵⁹

Im Sommer 1982 beschloß der Rat der Stadt Bonn, den Denkmal-Typ Rückriems als Heinrich Heine-Denkmal zu erwerben.⁶⁰ Aus einem zweiten Block, neben jenem Prototyp von Kassel, gestaltete Rückriem das Werk in der heutigen Erscheinung und errichtete es am 25. November 1982 im Bonner Hofgarten, in der Nähe des "Alten Zoll". Das Denkmal von Waldemar Otto war am 14. Mai 1982 in Hamburg der Öffentlichkeit vorgestellt worden. Die konträren Lösungen dieses, wenn auch inoffiziellen Wettbewerbs scheinen exemplarisch den Kern einer zeitgenössischen Denkmal-Diskussion zu treffen, ob ein ungegenständliches Mal gleichwertig der figurativ-literarischen Ausdrucksform entgegengesetzt werden kann, die im besonderen Fall des Denkmals von W. Otto die Geschichte ausdrücklich miteinbezieht.

Die Geschichte der Heinrich Heine-Denkmale

Alle bisherigen Veröffentlichungen⁶¹ zur Heine-Denkmalsgeschichte setzen den Aufruf des Dichters Paul Heyse vom 2. November 1887 als den Beginn der Diskussion,⁶² als dieser in Heines Geburtsstadt Düsseldorf ein Denkmal für den Dichter errichten lassen wollte.

Der Heine-Biographie von Gustav Karpeles folgend, die 1899 in Leipzig erschien, hatte Karpeles selbst den Denkmalsgedanken zuvor formuliert: "... habe ich schon im Februar 1876 in einem Aufsatz für eine angesehene deutsche Zeitung die Anregung für ein Heine-Denkmal zu geben versucht."⁶³ Mit Karpeles beginnt auch die Denkmalsgeschichtsschreibung; das 30. Kapitel seines Buches widmete er dem Grabmal Heines und der ersten Denkmal-Initiative in Düsseldorf.

Düsseldorf

Ein privat-bekennnishaftes Denkmal begründete die wechselnde Geschichte. Als Zeichen ihrer Verehrung ließ Kaiserin Elisabeth von Österreich 1883 von dem dänischen Bildhauer Louis Hasselrijs (1844-1912) eine Heine-Statue schaffen. Nach Heyses Aufruf von 1887 wurde Elisabeth eine energische Befürworterin des Vorhabens und trat als Mäzenatin maßgeblich mit in die Diskussion ein. Der Berliner Bildhauer Ernst Herter (1846-1917) erhielt nun von Elisabeth den Auftrag, einen Entwurf anzufertigen. Das erste Modell, eine Sitzfigur des Dichters, lehnte die Stadt Düsseldorf ab.⁶⁴ Danach arbeitet Herter an einer allegorischen Interpretation, dem "Loreley Brunnen", der nach erneuter Ablehnung 1899 in New York aufgestellt wurde.⁶⁵ Verärgert über die Reaktionen aus Deutschland und das Scheitern in Düsseldorf, gab Elisabeth 1891 an Hasselrijs erneut ein Denkmal in Auftrag, das eine bewegte Geschichte haben sollte. Hasselrijs' Sitzfigur eines alten und kranken Heine ließ Elisabeth in Korfu aufstellen, nach Stationen in Hamburg⁶⁶ wurde dieses Denk-

mal 1939 vor dem Zugriff und der Zerstörung durch die Nazis gerettet⁶⁷ und nach Toulon gebracht, wo es sich bis heute im dortigen "Mistral-Parc" befindet. Dieses Denkmal sollte dann nochmals nach Hamburg gelangen, als sich 1977 eine Heine-Gesellschaft, Sekton Hamburg gründet, die die Diskussion um ein Denkmal in der Hansstadt aufgreift. Einige Sprecher forderten den Rückkauf der Hasselrijs-Skulptur aus Toulon,⁶⁸ dann sollte das Lederer-Denkmal rekonstruiert werden,⁶⁹ schließlich entstand die Lederer nachempfundene Fassung von Waldemar Otto, die am 14. Mai 1982 auf dem Rathausplatz in Hamburg errichtet wurde.⁷⁰

Wohl sehr im Geiste Heines wurde 1883 ein Denkmal errichtet, welches aus Protest gegen die Verweigerung in Düsseldorf von einem Herrn R. Visser in Afrika errichtet wurde als "ein privates Denkmal". In den Urwäldern des Kongo setzte Visser eine Marmortafel mit Inschrift zu Ehren des geschmähten Dichters.⁷¹

Hamburg

1906, zum 50. Todesjahr Heines, brachte ein Aufruf von Alfred Kerr die Denkmal-Idee erneut in die Öffentlichkeit, diesmal in Hamburg. Den Auftrag erhielt Hugo Lederer (1871-1940), nachdem zuvor dessen Bismark-Denkmal von 1905 in Hamburg Anklang gefunden hatte. Der Heine-Entwurf, der 1912 im Modell fertig war, sollte auch seine eigene Geschichte machen. Die Heine-Figur, ein stehendes Dichterbild im Biedermeierrock, wurde 1913 in Bronze gegossen.⁷² Die Aufstellung erfolgte jedoch erst 1926 als erstes "wirklich öffentliches Heinedenkmal" (Spyra).⁷³ Ein Senatsbeschuß vom 2.8.1933 bewirkte die Schleifung des Lederer-Denkmal, 1942 wurde die Figur eingeschmolzen. Als sich 1977 in Hamburg eine Heine-Gesellschaft gründet, lebte das Lederer-Denkmal für Hamburg wieder auf, denn die Verfechter eines Heine-Denkmal für Hamburg forderten eine Rekonstruktion des Lederer-Denkmal von 1912 oder das Hasselrijs-Denkmal.⁷⁴

Schließlich wurde in Hamburg am 14. Mai 1982 ein Denkmal von Waldemar Otto (* 1930) nach dem Vorbild Lederers errichtet. Zu dieser Ausführung hatte Rückriem einen eigenen Entwurf zur Diskussion gestellt.⁷⁵

Im Zusammenhang mit der Ausschreibung des Heine-Denkmal von 1906 in Hamburg meint Dietrich Schubert eine Lehmbruck-Zeichnung⁷⁶ mit der Bezeichnung "Für Heinedenkmal" auf die Zeit um 1906 datieren zu können.⁷⁷ Es blieb bei dem Entwurf, Lehmbruck konnte nie ein Denkmal ausführen, gleichwohl ist bei ihm der Gedanke da.

Neben Düsseldorf und Hamburg, deren Heine-Denkmalgeschichte verflochten ist und bis in unsere Zeit hineinreicht, gibt es zahlreiche Initiativen in ganz Deutschland, die anzeigen, wie unterschiedlich das Thema Heine interpretiert wird; ein privates Denkmal für Heinrich Heine errichtete 1920 Freifrau Selma von der Heydt in Wuppertal. Das Denkmal bestand aus einem Findling mit Inschrifttafeln. Zimmermann nennt es "das erste Heine-Denkmal in Deutschland". Es wurde 1933 von den Nazis zerstört; aus den erhaltenen Teilen errichtete die Stadt Wuppertal 1958 ein Denkmal aus Muschelkalk mit einer Inschrifttafel, die sowohl an Heine als auch an Frau von der Heydt und ihre Initiative erinnert und somit eine Sonderstellung einnimmt, indem es ein Denkmal für den Denkmal ist.⁷⁸

1910 fand in Frankfurt eine Ausschreibung für ein Heine-Denkmal statt. Den Zuschlag erhielt Georg Kolbe (1877-1945) für eine Figurengruppe, die eine liegende weibliche Gestalt und einen Jüngling in tänzerischer Bewegung darstellt.⁷⁹ Eine Plakette mit dem Profil Heines am Sockel setzte die Allegorie der Figurengruppe in Beziehung zum Dichter. Das Denkmal wurde 1913 eingeweiht, 1933 von den Nazis entfernt und nach dem Krieg 1946 durch Kolbe erneuert und wieder aufgestellt, zunächst im Städel-Garten; heute befindet es sich in den "Taunusanlagen".

1919 sollte ein Heine-Denkmal in Moskau errichtet werden. Nach der Revolution sah man in Heine eine Persön-

lichkeit, die sozialistische Ideen vorgeprägt hatte, und somit sollte sein politisches Gedankengut in Gemeinschaft mit anderen Persönlichkeiten in Rußland nach der Revolution gewürdigt werden.⁸⁰ Dies ist insofern bemerkenswert, als es wohl das erste Mal ist, daß der politische Denker Heine geehrt wurde.

1925 wurde in Düsseldorf wieder die Heine-Diskussion um ein Denkmal in seiner Geburtsstadt angeregt. Am 19.9. 1929 bildete sich ein "Ehrenausschuß des Ausschusses zur Errichtung eines Heine-Denkmal mit zahlreichen Persönlichkeiten, u.a. Thomas Mann und dessen Bruder Heinrich, der einen Aufruf verfaßte. Die Diskussion zog sich hin, eine Ausstellung des Heine-Archivs⁸¹ sollte für den Gedanken werben. Am 31. Oktober 1931 veröffentlichte man die Bedingungen für einen Wettbewerb. Am 1.3.1932 wurden 74 Entwürfe vorgestellt, acht Tage später entschied sich eine Jury ohne Beteiligung eines Mitgliedes des Ehrenausschusses für den Entwurf von Kolbe, der einen "aufsteigenden Jüngling" darstellte, wenngleich das "Allegorische als Sinnbild der Dichtung schon als Mangel angesehen wird und von der Öffentlichkeit Ablehnung erfährt."⁸² Den zweiten Preis erhielt der Entwurf von Arno Breker (* 1900). Die fertiggestellte Plastik Kolbes wurde erst gar nicht aufgestellt, da Kolbe 1933 "von der Verpflichtung zur Lieferung des Sockels und der Beschriftung sowie der Aufstellung des Denkmals entbunden wird."⁸³ Das Denkmal gelangte als freie Skulptur in den Hof des Hetjens-Museums. 1949 wurde Kolbes Jüngling als Heine-Denkmal im Ehrenhof des Museums aufgestellt.

1953 erhält Düsseldorf ein weiteres Heine-Denkmal; im Hofgarten wurde die figurative Plastik "Harmonie" von Aristide Maillol (1861-1944) aufgestellt. Es handelt sich um eine Schenkung an den Kunstverein, der durch Anbringung einer Bildnisplakette diese Plastik als erstes Nachkriegsdenkmal für Heine errichten ließ.⁸⁴

1955 errichtete der Bildhauer Waldemar Grzimek (1918-1984) ein Heine-Denkmal, das nach einigen Standortpro-

blemen schließlich in der Veteranenallee in Ost-Berlin Aufstellung fand. Das Denkmal Grzimeks zeigt eine sitzende Figur "in Rednerhaltung" (Grzimek) auf einem Sokkel, der von einem Relieffries umlaufen wird.⁸⁵ Die vier Bronzen zeigen Stationen aus dem Leben Heines, u.a. den Besuch Engels' bei Heine und die Revolution von 1848, womit das Grzimek-Denkmal intentional an die politische Motivation des Denkmals von 1919 in Moskau anschließt.

Von 1965-1972 wurde in Düsseldorf eine lebhafte Diskussion um die Benennung der neuen Universität geführt, die nach dem umstrittenen Sohn der Stadt benannt werden sollte. Diese Heinrich-Heine-Universität, auch als Denkmal zu verstehen, wurde nicht geschaffen,⁸⁶ wirkte jedoch als wieder auflebendes Thema nach, bis daraufhin 1977 der Düsseldorfer Bildhauer Bert Gerresheim (* 1935) seine Auseinandersetzung mit einer Denkmal-Idee für Heinrich Heine begann, die nicht ohne die gescheiterte Diskussion um die Universität zu Beginn der 70er Jahre zu verstehen ist. Gerresheim, der bereits als Porträtist hervorgetreten war, fand aus eigener Initiative zum Heine-Denkmal. Nachdem sich ein Mäzen fand, dieses Projekt zu finanzieren, machte Gerresheim der Stadt Düsseldorf ein Angebot,⁸⁷ das nach Bekanntgabe der Denkmalspläne 1978 plötzlich einen Entwurf von Arno Breker bewirkte, eben jenen zweitplazierten von 1932, der nun ebenfalls zur Diskussion gestellt wurde.⁸⁸ In der Ratssitzung vom 23. Dezember 1979 entschied sich die Stadt Düsseldorf einstimmig für das Denkmal von Gerresheim. Seine Interpretation einer begehbaren Landschaftslandschaft, nach einem Vexierbild geschaffen, bezeichnet Gerresheim selbst als "Frage Mal".⁸⁹ Das Denkmal wurde am 17.2.1981 eingeweiht, und Düsseldorf erhielt erneut ein öffentliches Heine-Denkmal.

Die Geschichte der Denkmale für Heinrich Heine findet am 6. Dezember 1983 ihr vorläufiges Ende. Brekers zweitplazierter Entwurf von 1932, abgelehnt in Düsseldorf 1979, wurde schließlich vor dem Kurhaus in Norderney aufge-

stellt. Nach zweimaligem Scheitern fand Brekers geschmähte Heine-Figur eines Jünglings in Biedermeierkostüm doch noch einen Ruheplatz auf einer Insel.⁹⁰

An der skizzierten Geschichte der Heinrich Heine-Denkmale lassen sich exemplarisch Faktoren erkennen, die das Denkmal bewirken, die in ihrer Zielrichtung oftmals gegensätzlicher Art sind und angestrebte Darstellungen "verwenden", um eine verkürzte Interpretation vorzugeben, die dann mit dem Anspruch auftritt, das ganze "Bild" des Geehrten zu schaffen.⁹¹ Das meint, daß seit Herters Brunnen eine Reihe von allegorischen Darstellungen entstanden sind, die in unverfänglicher Weise Heines Dichtung thematisieren, dabei jedoch Zitate wiedergeben, die zum Destillat wehrloser Lyrik wurden. Die zeitlosen, weil nackt dargestellten Figuren oder Figurengruppen von Kolbe oder Maillol wurden durch räumlich entfernt angebrachte Bildnisplaketten Heines als intendierte Male etikettiert, im Falle Kolbes jeweils orientiert an der politischen Bildung Heines. Neben den Bildnisplaketten waren es vor allem ganzfigurige Darstellungen, die die Persönlichkeit des Dichters abbilden wollten, wobei man sich einen jugendlichen Figurentyp im historischen Kostüm vorstellte, der darin die Authentizität suggerierte; auf einen Sockel gestellt, wird diese Bildnisinterpretation idealisierend und zugleich distanzierend, weil die Figur dem Betrachter entrückt erscheint. Typologisch klassifiziert, setzen die Denkmale von Lederer bis Otto eine tradierte Form des ganzfigurigen Dichterbildnisses fort, die in der Zeit um 1830, vermehrt dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftrat, und, bedingt durch ein wachsendes historisches Denken, verknüpft mit bürgerlichem Selbstbewußtsein, eine Vielzahl von Denkmalen für Lessing, Goethe und Schiller hervorbrachte.⁹² Eine gewisse Ausnahme bildet jene Darstellung des alten und kranken Heine von Jasselrijs in Toulon.

Das "Frage-Mal-Vexier-Bild" von Bert Gerresheim sucht zwischen der allegorischen und der porträtverpflichteten

Darstellungsweise einen eigenen Ansatz, der in der Wahl der bildnerischen Mittel als Denkmal innovativen Ausdruck zeigt. Gerresheim sucht alle bisherigen Denkmalsformen zu zerstören, weil sie in der Heine-Denkmalgeschichte eine verkürzende Darstellung gaben. Damit wird die Denkmalsgeschichte am Beispiel Heine Thema der Darstellung, was ich auch für die Gestaltung des Hamburger Heine-Denkmal von Otto nach Lederer "anläßlich" Heine behaupten möchte.⁹³ Es bleibt die Frage nach der Möglichkeit oder dem Ende des Denkmals, wie es von Peter Bloch formuliert wurde.⁹⁴ Der historische Grundriß der Heine-Denkmalgeschichte konnte auch deutlich machen, daß jedes Denkmal in Abhängigkeit der politischen Umstände seine eigene Geschichtlichkeit erfährt, die Initiativen oder Ablehnungen für bzw. gegen ein Denkmal kamen oft aus privatem Impuls und wurden wegen der öffentlichen Wesenseigenschaft des Denkmals sehr bald Anlaß zu politischen Diskussionen. Die eigentlich kunsthistorische Betrachtung dieser Denkmale trat dabei in den Hintergrund, die gestaltende Persönlichkeit eines Bildhauers wurde in ein dienstbares Verhältnis verwiesen, das den jeweiligen Interessengruppen zur Verfügung stand.

Die kunsthistorische Frage nach der Darstellungsform soll nun am Heine-Denkmal von Ulrich Rückriem untersucht werden.

3.3.3 Beschreibung des Denkmals

Das Denkmal für Heinrich Heine besteht aus einem hochrechteckigen Granitblock und gliedert sich durch die Spaltungskonzeption horizontal in drei Blöcke, von denen der nahezu als Quadratform gewonnene Mittelblock, von der späteren Hauptansicht aus gesehen, durch weitere Schnitte in vertikaler Richtung zunächst der Längsachse folgend zweigeteilt, davon ein Block erneut der Querachse folgend dreigeteilt wird. Ein Blocksegment des ersten

Spaltungsprozesses wird als Fundament in das Erdreich eingelassen, so, daß die Oberkante handbreit über dem Boden sichtbar ist. Darüber erheben sich die ungeteilte Rückwand des Mittelblocks und davor jeweils links und rechts zwei hochrechteckige Pfeiler, die ihrerseits eine quadratische Standfläche besitzen. Die drei Kompartimente des Mittelblocks werden durch ein "Gebälk", das eine ähnliche Größe wie das Fundament besitzt, zur Einheit und ursprünglichen Gestalt des Blocks zusammengesetzt. Das Entfernen des mittleren Pfeilers im Zentrum der Skulptur bewirkt eine torähnliche Öffnung in Frontansicht und gibt so den Blick auf die polierte Innenfläche der "Rückwand" frei, wo in Augenhöhe des Betrachters die Worte "Heinrich Heine" zu lesen sind und damit die Skulptur eindeutig als Denkmal ausweisen.

Unter formalen Gesichtspunkten bleibt die Progression der technischen Eingriffe als fortschreitende Formgebung nachvollziehbar.

Ein Wechsel von Rechteck- und Quadratformen bestimmt die gliedernde Grundstruktur des Denkmals, indem Rückkriem dem Rohling mit vorgefundener Rechtecksgestalt die Quadratform im Zentrum einzeichnet und durch Spaltungen sichtbar macht; diese Quadratform tritt dann erneut an den hochragenden Pfeilerformen auf, die das Quadratmotiv im Grundriß enthalten; Rückkriem rechnet mit einem alternierenden Wechsel der Formen, der dem Gesamtaufbau von Fundament, Gebälk und umschlossener Mitte durch die Binengliederung der Form die Polarität einer orthogonalen Struktur verleiht.

Die ungeteilte Rückwand trägt den Namen Heinrich Heine, der somit auf der Grundform des Quadrats zu denken ist, jedoch nur in einem hochrechteckigen Ausschnitt erscheint. Interpretierend gesprochen, befindet sich auf der idealisierten, weil reineren Form des Quadrats der im Denkmal gebündelte Name des Geehrten.

Dieser Gedankengang findet durch die Ausnutzung technischer Möglichkeiten am Gestein und seiner visuellen Rei-

ze eine Bestätigung. Der Granitblock zeigt an den Außen-seiten eine bruchraue Oberfläche mit naturbelassenen Unebenheiten. Die schwarzen und weißen Minerale und Pigmente lassen das Gestein grau erscheinen, bei starkem Sonnenlicht bewirken die Quarzanteile eine leicht glänzende Reflexion. Links und rechts in den Öffnungen zeigen die gesägten Innenseiten der Pfeiler eine glatte Textur und erzielen den Effekt einer matten, monochromen Farbgebung, die eine Nuance dunkler ist im Verhältnis zur Außenhaut. Die Rückwand ist schließlich als polierte Fläche gestaltet, was dem Granit einen tiefschwarzen Farbton verleiht und bezüglich der Materialeigenschaft Dichte und Härte des Granits anschaulich macht. Im Hinblick auf die idealisierte Quadratform ist es als zusätzliche Veredelung des Ganzen zu deuten, in Verbindung mit dem Torcharakter steigert es die Tiefenwirkung.

Abb. 47

Es war die Intention von Rückriem, daß sich durch die spezifischen Reflexionseigenschaften der polierten Fläche Teile der Außenwelt und ein jeweiliger Betrachter in der polierten Rückwand spiegeln, so daß eine Person vor dem Denkmal in Auseinandersetzung mit dem Namen Heine sich selbst gegenübersteht.⁹⁵

Der Namenszug "Heinrich Heine" wurde technisch mittels Sandstrahl aufgetragen, so, daß die polierte Fläche lediglich aufgeraut wird und eine Vertiefung nicht wahrgenommen werden kann, die farbliche Rückführung der tiefschwarzen Fläche zu Grauwerten in der Gestalt des Namenszuges will darin ein sinnbildhaftes Zeichen sein, wie eine Verletzung rauht Heines Name die veredelte Oberfläche auf.

Schließlich ist die Typographie der Schrift nach Buchstabentypen gewählt, die heute bei Verlagen gebräuchlich ist, um auf den literarischen Kontext zu verweisen. Negativ unterschieden, will die Typographie bewußt nicht die übliche Verbindung zu Schriftarten aus dem gebräuchlichen Denkmal- und Sepulkralbereich aufgreifen, weshalb auch Daten und Texte fehlen.⁹⁶ Die Oberflächenbehandlung

des Denkmals zeigt in der stufenweisen Verfeinerung der Textur von Rauheit zur Politur, parallel dazu in der farblichen Nuancierung von Grau zu Schwarz, eine analoge Progression, wie es die formalen Grundstrukturen erkennen lassen. Im Zentrum des Denkmals sind subtile Eingriffe zu erkennen, die sinnbildhaft und sinnlich die Intention Rückriems ausdrücken wollen, entsprechend seiner Prämisse eine rein bildhauerische Sprache, die ihre Grammatik aus Formen, Gliederungsstrukturen und technischen Möglichkeiten bezieht, die das gewählte Material in seinen Eigenschaften immer miteinschließt. Granit besitzt materialikonologisch eine Tradition als Werkstoff für Denkmale, die Momente des Dauerhaft-Ewigen wurden schon früh in der Härte des Materials erkannt, und Johann Wolfgang von Goethe machte zu Beginn eines denkmalreichen Jahrhunderts auf diese Bedeutung aufmerksam.⁹⁷ Wenngleich sich bei Goethe dieser frühe Hinweis auf den Granit finden läßt, so konnte sich dieses sogenannte Hartgestein doch erst sehr viel später durchsetzen. Erste Granitgrabmale treten um die Jahrhundertwende in Deutschland auf. Bis zu dieser Zeit waren Sedimentgesteine, Findlinge oder gußeiserne Male vorherrschend, und erst seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts kommt dem Granit zunehmende wirtschaftliche Bedeutung im Steinmetzhandwerk zu.

Die materialikonologische Bedeutung des Gesteins, das zunehmend im Sepulkralbereich Verwendung gefunden hatte und bis in die heutige Zeit hinein die "Monokulturen" auf Friedhöfen bestimmt, setzt das Denkmal in eine ambivalente Beziehung zu seinem Standort. Weil Granit traditioneller Werkstoff im Sepulkralbereich ist, hier aber in veränderter Weise für ein Denkmal im öffentlichen Raum verwendet wurde, entsteht beim Betrachter eine Diskrepanz zwischen vorgeprägter, zwingender Erinnerung an andernorts gemachte Seherfahrungen und dem Widerspruch, dieses Mal nicht als Gedenkstein auf einem Gräberfeld zu sehen. Der Standort des Denkmals ist so gewählt, daß es an einer ähnlichen Stelle des Bonner Hofgartens aufge-

baut werden konnte und dort, unterhalb des "Alten Zoll", von der zur Befestigungsanlage ansteigenden Rasenfläche hinterfangen wird. Auf dem Alten Zoll, zum Rhein blickend, steht die ganzfigurige Bronzeplastik von Bernd Afinger von 1865, die Ernst Moritz Arndt darstellt, ein Bezug, der die Dichter mit den "Rückenansichten" zueinanderstellt.

In Frontansicht öffnet sich das Heine-Denkmal zur Stadt hin, ein Weg durch den Park führt unmittelbar vor dem Denkmal vorbei, gegenüber der Öffnung zeigt sich ein Blumenbeet in der Rasenfläche, das einen hochrechteckigen Grundriß besitzt und wie ein Teppich in seiner Formgestalt korrespondierend vor der Torform des Denkmals liegt. Wie es bereits an frühen Ehrenmalen von Ulrich Rückriem gezeigt werden konnte, sind diese Bezüge in den Umraum hinein ebenfalls Elemente seiner Konzeption, um mit dem Denkmal keinen Fremdkörper mit spektakulärem Erscheinungsbild zu setzen, sondern es in die Umgebung symbiotisch einzufügen.

3.3.4 Das Heine-Denkmal im Kontext der autonomen Skulpturen

Das Heine-Denkmal ist durch die Skulptur, welche während der documenta VII in Kassel gezeigt wurde, eng an die Gestaltungsweise der autonomen Werke gebunden. Als das Denkmal in Bonn der Öffentlichkeit übergeben wurde, erschien eine Informationsschrift des Städtischen Kunstmuseums Bonn von Dierk Stemmler,⁹⁸ in der schematisch Variationen zu diesem Denkmaltyp als mögliche Skulpturen vorgestellt wurden, die zeichnerische Konzeption dieser Werkgruppe erschien zugleich als Graphikmappe bei der Galerie Klein in Bonn und Galerie Löhrl in Mönchengladbach. Heute, drei Jahre nach dem Heine-Denkmal, sind alle Entwürfe von 1982 als Skulpturen ausgeführt und befinden sich in Hamburg (An der Nicolaikirche), in Frank-

Abb. 49 furt und Köln-Holweide.⁹⁹ Insofern ist von einer eigenen
Abb. 54 Werkgruppe zu sprechen, in der das Heine-Denkmal der Ge-
staltungsstruktur nach ein Teil ist. Die Stellung des
Heine-Denkmal's innerhalb dieser Skulpturen möchte ich
hervorheben, denn es hat den Anschein, als wenn die Aus-
einandersetzung mit dem Denkmal für Heine, ausgelöst
durch die Diskussion um ein neues Heine-Denkmal für Ham-
burg seit 1980, in analoger Wirkungsweise eine Zäsur in
der Formensprache Rückriems erzielt hat, wie ich es nach
dem Ehrenmal für Derichsweiler im Jahre 1969 interpre-
tiert habe. Die Suche nach einer neuen Denkmalform lei-
tete um 1980 eine Veränderung ein, die unter zweifachen
Aspekten befragt werden kann.

Das Heine-Denkmal und mit ihm die gesamte Werkgruppe der
Skulpturen ist durch eine technisch neugestaltende Ge-
setzmäßigkeit charakterisiert, indem Rückriem den jewei-
ligen Steinblock horizontal spaltet (Eisenkeile) in die
Abb. 73 Blöcke A, B, C und anschließend den ungleich größeren
Mittelblock B durch vertikale Schnitte nach variierendem
System weiter unterteilt. Dieses technische Gestaltungs-
thema von "Horizontaler Spaltung/Vertikaler Schnitt" war
bereits von 1978 an zu erkennen, als Rückriem während
der Ausstellung "z.B. Skulptur" in Frankfurt Arbeiten
hierzu vorstellte. Die Kombination dieser Teilungsmetho-
den geht jedoch auf eine Skulptur von 1968 zurück, die
ich innerhalb des Kanons vorgestellt habe (Kap. 2.4.1,
Kat.Nr. 144). Das entscheidende Moment bei der Kombina-
tion dieser Teilungsprozesse ist die Möglichkeit, daß
auf einem Fundamentstein die weiteren Teilblöcke verti-
kal aufgebaut werden können. Ich fand zu der Definition,
daß mittels der vertikalen Schnitte "Architektur" inner-
halb der Naturform gebildet wird, daß diese Volumenfor-
men in ihrer tektonischen Eigenschaft das Raumverständ-
nis bei Rückriem implizieren und artikulieren. Übertra-
gen auf das Heine-Denkmal bedeutet es, daß der Mittel-
block mit Öffnung, Pfeilern und Rückwand zusammen als
architektonisch gestalteter Raum verstanden werden muß.

Unter einem zweiten Aspekt, der die orthogonale Strukturierung der volumetrischen Formen vergleicht, tritt die Ordnung des Heine-Denkmal in der Dreigliederung einer Basis, dreigeteilten Mitte und Gebälkform erstmals 1977 im Werk Rückriems auf. Die Arbeit, die sich heute in Gent befindet, ist eine Skulptur aus zwei korrespondierenden Elementen, die horizontal-lagernd für einen Innenraum geschaffen wurde. Das Element A ist nach umlaufendem Teilungsprinzip in der Weise gespalten, daß eine zur äußeren Gestalt proportional verkleinerte Rechteckform entsteht, die jedoch entnommen wurde, so daß die Öffnung die Bodenfläche sichtbar beläßt. Element B ist jeweils von den Querseiten gespalten, in der Weise, daß das Basis- bzw. Kopfstück einen quadratischen Querschnitt besitzt. Die eingebundene, mittlere Rechteckform wurde nach Längsachsen gespalten, das sich nun ergebende Rechteck wird von allen Formen umschlossen. Die Skulptur bezieht ihre Bedeutung aus den Prinzipien einer

- a) umlaufenden Teilungsrichtung und der entkernten Mitte und
- b) der Ordnung nach Koordinaten, die die jeweiligen Richtungen brechen und durch das volle Mittelteil die Ruhe unterstreichen.

Im Hinblick auf das Heine-Denkmal ist hier erstmals gliederungsanalog die Ordnung von Basis, Mittelblock und Gebälk zu erkennen, motivisch zudem die geöffnete Tor-Form, so daß man bei der Skulptur von Gent von einer "liegenden Fassade" vom Typ des Heine-Denkmal sprechen kann. Indem Rückriem diese Form in die Vertikal-Achse überträgt, werden aus dem a-tektonischen Nebeneinander der Kompartimente funktionale Formbezüge geschaffen, die durch die Benennung von Fundament und Gebälk die architektonische Struktur ansprechen. Bei der "liegenden Fassade" der Skulptur von Gent zeigt sich die geöffnete Mitte als formale Qualität, die werkimmanent Bedeutung besitzt. In einer vertikalen Ordnung wird die Öffnung über das rein Formale hinaus zugleich Architekturmotiv,

so daß nun das "Tor-Motiv" isoliert betrachtet werden kann, um mögliche Parallelen zu historischen Denkmälern zu ziehen, die Rückschlüsse über den Typ des Heine-Denkmal als Rückkriems zulassen.

3.3.5 Das Tor-Motiv

Das Denkmal für Heinrich Heine zeigt im Zentrum der Frontseite eine hochrechteckige, torartige Öffnung, die den Blick auf die Rückwand freigibt, auf der der Name Heines zu lesen ist. Befragt nach diesem Tor-Motiv, lassen sich drei Beispiele zitieren, die durch den ikonologischen Kontext die Vorstellung einer Grabkammer hervorgerufen. Donatello errichtete 1447-1453 das Denkmal des "Gattamelata" in Padua. Der Sockelbau für das Reiterstandbild ist eine Grabkammer, die sich auf einer dreistufigen Krepis erhebt. Auf der einen Seite wird durch Schwellenstein, Pfeiler und Gebälk eindeutig eine Tür gestaltet, die diesen Sockelbau als Grabkammer ausweist. "Möglicherweise war der Sockel als regelrechtes Mausoleum gedacht", wie Joachim Poeschke vermutet.¹⁰⁰

Antonio Canova errichtete 1805 ein Grabmonument für die Erzherzogin Maria Christina in der Augustinerkirche in Wien. Innerhalb der dreieckigen Pyramidenfassade bildet Canova das hochrechteckige Tor mit Pfeilern und Gebälk, auf das die Personifikationen von Barmherzigkeit und Tugend zugehen. Canova hatte das Tor-Motiv in dieser Weise 1772 am dritten und vierten Entwurf seines Tizian-Monuments entworfen, das jedoch nie gebaut worden ist, und übertrug dann das Motiv auf die Grabarchitektur für Erzherzogin Maria Christina.¹⁰¹

In der nachfolgenden Zeit lassen sich in der klassizistischen Sepulkralkultur zahlreiche Beispiele von Grabdenkmälern belegen, die diese antiken Formen einer Grabkammer nachempfinden, so daß sich auf Friedhöfen mit Denkmälern aus dem 19. Jahrhundert häufig vergleichbare

Grabarchitekturen finden lassen, wo die Nachbildung einer Tempelfassade eine Toröffnung zeigt, davor Tanatos, der Genius des Todes.¹⁰² Diese Form der Sepulkralkunst, die nicht mehr ausschließlich das christliche Kreuzsymbol darstellte, wurde durch eine neubelebte Rezeption antiker Todesvorstellungen¹⁰³ ausgelöst, und hier kommt insbesondere der Streitschrift von Gotthold Ephraim Lessing "Wie die Alten den Tod gebildet" Bedeutung zu, die eine andere, an der Antike orientierte Vorstellung mitprägte.¹⁰⁴ Demnach ist der Tod nach "alter" (antiker) Auffassung der Bruder des Schlafes, der als Genius Tanatos den Sterbenden an der Schwelle der Grabkammer erwartet, um ihn ins Totenreich hinüberzuführen. Das Tor versinnbildlicht also die Grenze, den Übergang in ein anderes Reich. Dieses Verständnis von Tod, das durch die Darstellung antiker Grabkammerformen (Haus; kleiner Tempel) mit eben jenem charakteristischen Tor-Motiv ausgedrückt wurde, fand weite Verbreitung, so daß die beständige Rezeption dieser Sepulkralkunst stilbildend auch zu Grabmonumenten führte, die nur noch das Tor herausbildeten, ohne die Tempelfassade als ikonologischen Kontext mitzugestalten und dadurch eher das Mausoleum intendieren.¹⁰⁵

Als drittes Beispiel einer solchen Grabkammer aus dem 20. Jahrhundert zitiere ich das Modell für ein Grabmal für Max Dvořák, das Adolf Loos 1921 entworfen hatte. Aus schwarzem, schwedischen Granit sollte ein kubischer Grabbau entstehen, der nach oben zusätzlich durch eine dreistufige Pyramide abgeschlossen werden sollte. Das Tor ist einfach in eine Wandfläche eingeschnitten und nicht durch die Vermauerung besonders gerahmt. Das Innere dieses Mausoleums sollte mit Fresken von Oskar Kokoschka ausgemalt werden.¹⁰⁶ Der Entwurf beruht auf der Vorstellung einer Grabkammer als wirklicher Raum.

Im Unterschied zur antiken Tradition, wo die Grabkammer zunächst ihre Funktion im sepulkralen Bereich besaß, beginnt bei Donatello eine Neuformulierung dieser Inhalte,

indem die Grabkammer Bestandteil eines Persönlichkeitsdenkmals wurde, was heute um so deutlicher erscheint, weil das ehemalige Gräberfeld nicht mehr existiert und somit das Grabmal aus dem Kontext herausgelöst wurde und vornehmlich als Reiterstandbild bewußt ist.

Antonio Canova gab mit der Scheinarchitektur in der Augustinerkirche in Wien die Illusion einer Grabkammer und erzielte durch den Standort innerhalb der Kirche den sepulkralen Charakter des Monuments. Bei Loos wird die Konzeption eines wirklichen Raumes von Bedeutung, der unabhängig vom Standort eine neuformulierte Vorstellung eines "Tempels" als Grabkammer sein will. Das Modell von Loos stellt eine Architektur dar, die einen Bezirk als geweihten Ort ausgrenzt.

Im Hinblick auf das Heine-Denkmal von Ulrich Rückriem läßt sich feststellen, daß, belegt durch das isoliert betrachtete Tor-Motiv, antike Grabkammerformen wirksam werden, wie sie im Verlauf der Denkmalsgeschichte immer wieder rezipiert wurden.

3.3.6 Das Standort-Motiv

Aufgrund der bisherigen Vergleiche mit den drei zitierten historischen Denkmälern ließe sich das Heine-Denkmal als ein Grabmonument charakterisieren, zumal Rückriem die Zuordnung durch die Wahl des Werkstoffes verstärkt. Das Heine-Denkmal besteht aus schwarzem Granit, und die materialikonologische Gegebenheit evoziert sehr schnell einen Bezug zum sepulkralen Bereich.¹⁰⁷ Johann Wolfgang Goethe stellte diese Bedeutung in der Schrift "Über den Granit"¹⁰⁸ heraus und belegt damit die vorgeprägte Haltung gegenüber diesem Material. Solche Anspielungen durch Gestaltung und Material werden gerade durch den Standort des Heine-Denkmales aufgehoben. Karl Arndt kommt in dem Aufsatz "Denkmal und Grabmal" zu dem Schluß: "Der

Aufstellungsort macht einen Unterschied zwischen Denkmal und Grabmal aus¹⁰⁹, so daß das Ambiente eine Irritation der Wahrnehmung bewirkt. Beim Betrachter werden inhaltliche Vor-Kenntnisse provoziert, die jedoch an jener Stelle im Bonner Hofgarten nicht als wirkliche Bedingungen seiner Erfahrung bestätigt werden. Damit ist die obige Zuordnung zum Grabmonument nur ein Zwischenbefund, der erst durch die Analyse des Aufstellungsortes präzisiert werden kann. Die Standortfrage ist gewissermaßen eine Wesenseigenschaft der Plastik, die die Bedeutung und Interpretation eines Werkes entscheidend beeinflußt. Diesem Standort-Motiv, wie ich es nennen möchte, kommt zudem bei Rückriem eine exponierte Stellung zu, weil er sich 1973 in der dritten These manifesthaft dazu äußerte und es seither zum Konzept seiner Gestaltungsstruktur gehört, wie es am Beispiel der Skulptur "Dolomit zugeschnitten" von 1976 in Münster detailliert dargestellt werden konnte. Rückriem schafft mit der Auswahl des Standorts neue Sinnbzüge, die nun im Fall des Heine-Denkmal so zwingend wirken, daß sie möglicherweise über die Rückriem bewußten Intentionen hinausgehen.

Neben Johann Georg Sulzer, der bezüglich der Begriffsbestimmung des Denkmals zitiert wurde, ist die zeitgenössische "Theorie der Gartenkunst"¹¹⁰ von Christian Cay Lorenz Hirschfeld, die zwischen 1779 und 1785 in fünf Bänden veröffentlicht wurde, für die folgenden Ausführungen hilfreich, um zu einer Interpretation des Heine-Denkmal von Rückriem zu finden. Dieses Lehrbuch zur Gartenkunst berücksichtigt an zahlreichen Stellen auch die Thematik des Denkmals und seiner Standorte; illustrierende Stiche geben bildhafte Vorstellungen von der damals neuentwickelten Theorie, die als Grundlage lange Zeit gültig blieb. Hirschfelds Ausführungen stellen den Garten im "englischen" Stil vor, das meint den Landschaftsgarten, der naturhaft gestaltet ist und damit den geometrisch strukturierten Barockgarten verwirft.¹¹¹ An die Stelle mythologisch-allegorischer Skulpturen treten nun die Denkmale von verehrungswürdigen Persönlichkei-

ten, welche in die Gartenlandschaft als Ambiente von Denkmälern gestellt werden. Die Überzeugung jener Zeit, daß vom Denkmal eine erzieherische Wirkung ausgeht, war Voraussetzung für diese Persönlichkeitsdenkmale, ein Denkmalbegriff, der im 20. Jahrhundert spätestens seit Musils zynischer Polemik über das Denkmal nicht mehr existent scheint.¹¹² Hirschfeld macht bei der Klassifizierung der denkmalwürdigen Persönlichkeiten deutliche Unterschiede, die den Standort eines Monuments mitbestimmen müssen: "Indessen gehören den Statuen der Helden, der Gesetzgeber, der Erretter und Aufklärer des Vaterlandes mehr freye als verborgene Szenen; sie sind schicklicher auf öffentlichen Plätzen in Städten, ... In den Gärten ... würden Statuen der Landschaftsmaler, der Dichter, welche die Schönheit der Schöpfung besangen, der Philosophen, die uns über die Weisheit der Natur und über den Gebrauch des Lebens unterrichteten, mehr an ihrer Stelle seyn."¹¹³

Hirschfeld unterscheidet also ausdrücklich zwischen Denkmal an öffentlichen Plätzen, wie es stellvertretend durch das Reiterstandbild bekannt war, und den zurückgezogenen Orten innerhalb der Gartenlandschaft, die den musisch-geistigen Personen vorbehalten sein sollen.

Die Art solcher Dichterdenkmale im Landschaftsgarten konnte zweifacher Gestalt sein: einmal waren es abstrakte, sinnbildhafte Formen wie Altarstein, Säulenstumpf oder Urne, die durch ein hinzugefügtes Medaillon oder eine Inschrift den jeweiligen Personen gewidmet waren, oder aber es waren Büsten der Geehrten, die im Zentrum eines Tempels (Monopteros) aufgestellt wurden.¹¹⁴ Hier vollzieht sich ein Wandel vom Tempel im Sinne des allgemeinen Kultbaus als Anteil eines Persönlichkeitsdenkmals, denn nur die Einheit aus Büste und Tempelarchitektur verstand man als Denkmal. Der Tempel allein als Architektur konnte Begriffen geweiht sein, die ein geistiges Ideal der Zeit ausdrückten, so daß eine Inschrift anstelle der Büste die Architektur als Denkmal definiert.

Abb. 79/80 Diese etwas spätere, klassizistische Form möchte ich durch Entwürfe von Friedrich Gilly belegen, bei denen "Tempel der Freundschaft" und "Tempel der Einsamkeit" in die Gartenlandschaft eingefügt werden.¹¹⁵

Zwei Aspekte erscheinen mir wichtig: das Gartenmonument in der beschriebenen Form ist zunächst ein privat initiiertes Denkmal und darin Ausdruck der gebildeten, persönlichen Geisteshaltung dessen, der das Denkmal veranlaßt hat. Somit liegt in der Auswahl der Geehrten und dem Wissen um deren historischer Leistung und Bedeutung eine bekenntnishafte Haltung. Insofern waren diese Denkmale nur demjenigen verständlich lesbar, der eine entsprechende Bildung mit in die Betrachtung einbrachte, für den das Denkmal Programm und Metapher einer Weltanschauung darstellte.¹¹⁶

Der Gartendenkmaltyp liegt zeitlich vor dem Ganzfigurentyp, bezogen auf Dichter und Philosophen. Dieser zweite Denkmal-Typ, der an öffentlichen Plätzen aufgestellt wurde und nach politischen Personen später erst für Persönlichkeiten aus dem künstlerischen Bereich, angewandt wurde, war von einer gesellschaftlichen Schicht getragen, die vornehmlich aus dem Bürgertum gebildet wurde.¹¹⁷ Insofern ist zu schließen, daß der Ganzfigurentyp als Denkmal Ausdruck eines gesellschaftlichen Bewußtseins ist, der Geehrte wurde von einer Allgemeinheit für denkmalwürdig gehalten und das Moment des Bekenntnishaften wurde auf die Öffentlichkeit übertragen, indem das Denkmal ein Platz im urbanen Gefüge erhielt. Die Geschichte der Heine-Denkmale kann exemplarisch belegen, in welchem Ausmaße Kriterien und Argumente politischer Art die Diskussion um Form und Standort eines Denkmals beeinflußt haben.¹¹⁸ Im Gegensatz dazu behält das Gartenmonument durch die "verborgene Scene", wie Hirschfeld es nannte, seinen privaten identifikatorischen Charakter und zugleich auch eine Distanz zur Öffentlichkeit.

Überträgt man den Befund dieser unterschiedlichen Typen nun auf das Heine-Denkmal von Rückriem, so lassen sich

Parallelen zur näheren Bestimmung des Heine-Denkmal^s eruieren, die aufgrund des Standortes erschlossen werden können. Indem Rückriem den Hofgarten als Ambiente des Denkmal^s für den Dichter Heinrich Heine auswählt, ordnet er das Monument typologisch jener Gruppe von Gartendenkmalen zu, die auf der Grundlage der Theorie Hirschfeld^s im "englischen" Stil zum Ende des 18. Jahrhunderts entstanden waren. In Verbindung mit dem zuvor hergeleiteten Tor-Motiv bleibt diese Klassifizierung bestehen, weil das Gartenmoment seinerseits in der Formensprache eines architektonischen, sepulkralmäßig gestalteten Denkmal^s bestand und so innerhalb der Gartenlandschaft aufgestellt wurde.¹¹⁹

Abb. 77 Adolf Max Vogt¹²⁰ leitet das architektonische Denkmal aus drei Ursprüngen ab: er unterscheidet zwischen Naturform, Denkform und Hausform. Naturform meint die in frühen Kulturen verwurzelte Praxis, durch die Setzung von Steinen einen bestimmten Ort als besonderen Bezirk im Sinne von sakral zu markieren. Mit Denkform kennzeichnet Vogt jene Denkmale der Antike, denen eine geformte, geometrische Figur zugrundeliegt, "Primärformen werden gesucht, offenbar deshalb, weil nur sie dem Anspruch auf 'Ewigkeit' zu genügen vermögen."¹²¹ Das Haus ist die dritte antike Grabmal^sform, die aus Primärformen gebildet wurde. Als solches ist es zugleich Urtyp des architektonischen Denkmal^s, das sich durch die Begriffe Härte (Stein und seine Materialeigenschaft), Größe (Obelisk, Tempel) und Einfachheit (geometrische Grundform) definiert. Das Denkmal für Heinrich Heine erscheint wie die Rückführung des architektonischen Denkmal^s auf diese Grundbestimmung.

3.3.7 Abschließende Interpretation

Das Denkmal für Heinrich Heine war für Ulrich Rückriem als bildhauerische Aufgabe keine Ausnahme. Erinnert man sich an frühe Denkmale, so gewinnt das Heine-Denkmal vor diesem Hintergrund Bedeutung: "Rückriem mußte auf einmal über seine kontinuierliche Praxis hinaus das Denkmal wollen", wie Laszlo Gloser es beschrieb.¹²² Diese Kontinuität in der Auseinandersetzung mit der Thematik des Denkmals belegt die Suche nach neuen Möglichkeiten und Formen, um dem Denkmal einen neuen Stellenwert innerhalb der Skulptur heute zu geben. Rückriem stellt mit dem Denkmal für Heinrich Heine eine Lösung vor, die aus seiner skulpturalen Formensprache entwickelt wurde. Ohne architektonische Formen nachzubilden, gewinnt das Denkmal die tektonische Struktur aus der Konzeption der Gestaltungsprinzipien, die die Eigenschaften des Materials wirksam werden lassen. Das Denkmal wurde aus einem Steinblock durch Teilungen der Volumen konstruiert, so daß Skulpturen benannt werden konnten, die die Methodik dieser Gestaltung vorgeprägt haben.

Rückriem schafft nach seinem Raumverständnis durch vertikale Schnitte innerhalb der einen Naturform einen "Tempel", an dem der Name des Geehrten zu lesen ist. Weiterführende Arbeitsprozesse, die durch Oberflächengestaltung die Materialqualitäten wirken lassen, veredeln sinnlich die innere Befindlichkeit dieses Raumes. Die Reduktion der Gestaltung auf das wesentlich Notwendige bewirkt, daß Details an Bedeutung gewinnen, sukzessiv verändert sich die Qualität der Textur von außen nach innen, der Namenszug wurde wie eine zarte Verletzung in die Politur gesandstrahlt, eine Typographie will symbolische auf Heines literarische Kunstgattung verweisen. Rückriem verweigert eine figurative Darstellung und setzt an die Stelle der Büste den Namen. Er wollte den zahlreichen Heine-Porträts kein weiteres Abbild hinzufügen, vielleicht um sich Heines vormals jüdische Religionsanschauung zu eigen zu machen,¹²³ jenes "Bilderver-

bot", das es untersagt, sich eine bildhaft fixierte Vorstellung einer Person zu machen. Somit wäre die Verweigerung Respekt und Achtung vor dem Dichter. Das Heine-Denkmal reiht sich unter jene Tempel-Denkmale für Dichter ein, die zum Ende des 18. Jahrhunderts in Landschaftsgärten aufgestellt wurden und deren Aufgabe Hirschfeld in seinem theoretischen Werk so umschrieb: "die Erinnerung erneuern, und die Einbildungskraft nimmt aus den vorliegenden Denkmälern Veranlassung weiter zu gehen, als der Blick reicht, sich in Vorstellungen zu verlieren, die eine geheime, aber reiche Quelle des Vergnügens und der süßen Melancholie erhalten."¹²⁴

Den Gedanken Hirschfelds liegt ein Konzept zugrunde, das als Assoziationsprinzip umschrieben wird¹²⁵ und die Haltung jener Zeit zum Denkmal charakterisiert. Dieses Assoziationsprinzip meint, daß durch die sinnlich wahrnehmbaren Reize des Denkmals und seiner Umgebung Erinnerungen ausgelöst werden, die den Betrachter durch diesen Impuls zu eigenen Gedanken führt. Die Konzentration allein auf den Namen Heines soll im Betrachter diese Stimulanz bewirken und jene Vorstellungen und Bedeutungen wachrufen, die er mit Heine verbindet; es ist die Aufforderung, sich selbst den Namen mit Inhalt zu füllen – oder ihn abzulehnen. Diese Freiheit bietet das Denkmal Rückriems, und es will darin auch den Betrachter als Gegenüber respektieren, weil kein Bild oder kein allegorisches Programm eine "Ideologie" vorbildet, wie es in der Heine-Denkmalgeschichte schon zu häufig der Fall gewesen war. Dieses Heine-Denkmal ist ein Angebot, und in dieser Intention ist es den Vorstellungen jener Epoche verpflichtet, die nach der Aufklärung die Urteilskraft des einzelnen propagierte.

Das Heine-Denkmal ist zugleich auch ein Ausdruck der Dialektik. Rückriem schafft mit reduzierten Zugriffen innerhalb der Naturform, ohne diese als Gestalt zu zerstören. Indem beim Heine-Denkmal ein Teilblock entfernt ist, um die Tür zu schaffen, bildet sich ein konzeptuel-

ler Hoheitsraum heraus. Stärker als autonome Skulpturen, die ebenso diesem Konzept unterliegen, ist das Denkmal vom Moment der Zeit bzw. Zeitlosigkeit geprägt; "beständig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen", wie Sulzer es forerte. Indem Rückriem den Namen allein setzt, schafft er Zeitlosigkeit und zugleich Geschichte, ein Phänomen, das durch die gestaltete Form wiederholt und bekräftigt wird. Die tempelähnliche Fassade erscheint wie eine zeitlose Pathosformel und zugleich durch historische Prozesse in der so geschaffenen Weise mitgebildet. Ebenso verhält es sich mit dem Namen Heines als einer historischen Persönlichkeit, deren Bild und Bedeutung durch die Geschichte manipuliert und deformiert wurde. Die Abstraktheit von Namen und Denkmalsform evozieren Zeitlosigkeit, die durch Dialektik aufgehoben werden kann, indem der Betrachter sich auf die sinnlichen Qualitäten einläßt (Wahrnehmung, Assoziationsprinzip) und Heine jeweils am konkreten Kontext der Geschichte reflektiert und aktualisiert.

Das Kapitel Heine-Denkmal soll mit seinem Beginn abgeschlossen werden. Nach Heines Tod 1856 gab es bereits Denkmalstreitigkeiten. Heines Bruder Gustav wollte dem Dichter ein prunkvolles Grabmal von einem bedeutenden Architekten auf dem Friedhof Montmartre errichten lassen. Der Streit entfachte sich mit Heines Witwe, "als plötzlich Mathilde in sehr schroffer Weise sich in öffentlicher Zeitungspolemik auflehnte und die Absicht des Bruders mit Gewalt vereitelte."¹²⁶

Mathilde ließ einen schlichten Stein errichten, der nichts weiter als den Namen trug: Heinrich Heine.

3.4 Das Denkmal für den Ort der Judendeportation in Hamburg

Ulrich Rückriem errichtete vier Monate nach dem Heinrich Heine-Denkmal in Bonn am 17. Februar eine Denkmal-Skulptur in Hamburg. Die Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg hatte 1980 ein Kulturprogramm "Denkmäler und Baudenkmale" initiiert, worin Vorschläge für Denkmalprojekte angestrebt wurden. Im Rahmen dieses Projekts wurde die Errichtung eines Denkmals für den zentralen Sammelort der Judendeportation während des Dritten Reiches vorgeschlagen, auf dem Platz vor der Provinzialloge in Hamburg. Den Auftrag hierzu erhielt Ulrich Rückriem, sein Denkmal wurde am 21. Februar der Öffentlichkeit übergeben.¹²⁷

Abb. 81

3.4.1 Beschreibung

Die formale Gestaltung des Denkmalsteins hat Parallelen zur Gliederung des Heine-Denkmals und ist in dortigem Zusammenhang bereits erwähnt worden. Ein hochrechteckiger Steinblock wurde zunächst dreigeteilt, so daß ein Fundamentblock, ein quadratischer Mittelblock und ein Gebälkblock entstanden. Nach diesen Spaltungen wurde der Mittelblock erneut zu drei Elementen gespalten, so, daß nun der mittlere Pfeiler exakt die Stärke des Gebälksteins besitzt. Der ganze Block wurde nach bekanntem Prinzip zu seiner ursprünglichen Form zusammengefügt, der untere Stein als Fundament in die Erde eingelassen, so daß der sichtbare Teil der Skulptur ein sogenanntes "T-Motiv", bestehend aus Mittelpfeiler und Gebälk zu erkennen gibt.

Die Skulptur wird erst durch eine hinzugefügte Schrifttafel als Denkmal ausgewiesen:

"Dem Gedenken an die jüdischen Bürger von Hamburg, die in den Tagen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft von diesem Platz zu Tausenden in den Tod geschickt wurden. Vergeßt es nicht! Seid wachsam!"

Vergleichbar zum Tor-Motiv am Heine-Denkmal kann an diesem Denkmal der Judendeportation in Hamburg ebenso ein Motiv eruiert werden, das neben der Schrifttafel auf bildhafte Weise mit skulpturalen Mitteln den Inhalt zum Ausdruck bringt und sich hier in dem T-Motiv manifestiert.

3.4.2 Das T-Motiv

Das T-Motiv als Kreuz entspricht in der Typologie der Kreuzformen dem sogenannten "Antonius-Kreuz". Es leitet sich aus dem hebräischen Buchstaben "taw" oder "tav" (gesprochen: "tau") ab. Es ist der letzte Buchstabe des hebräischen Alphabets und entspricht dem griechischen/römischen T.

Das hebräische Alphabet hat eine besondere Eigenschaft, denn seine Buchstaben besitzen über die grammatikalische Funktion hinaus noch eine semantische Ebene. Jeder Buchstabe ist zunächst auch Zahl, was für die chassidische Zahlenmystik von Bedeutung ist. Dann ist jeder Buchstabe Zeichen eines Bildes, weil aus dieser Bildsprache das hebräische Alphabet seine Buchstabenform findet; es sind Kürzel einer ehemals bildhaften Kommunikation.

"Taw" im hebräischen Alphabet bedeutet Leiden und Tod in einer archaischen Kreuzform und wird besonders in der patristischen Theologie für eine christlich-mystische Deutung ausgelegt. In der Kunstgeschichte findet sich das Taw als T-Zeichen auf Grabverschlußplatten in Katakomben oder am Ornat christlicher Heiliger. T-artige

Grundrisse früher Basiliken verweisen ebenfalls auf die Wurzel im hebräischen Alphabet.¹²⁸ Über den Weg dieser Dechiffrierung, aus dem Ursprung alttestamentarischer Glaubensvorstellungen liest sich das Denkmal für die deportierten Juden in Hamburg als subtiles Zeichen. Das Mahnmal wird durch Rückriems "schmerzhaft e Eingriffe"¹²⁹ — ein Ausdruck von Jürgen Hohmeyer — über den konkret historischen Anlaß hinaus, der im Text der Bronzetafel erfaßt werden kann, ein zeitloses Sinnbild, in dem die Begriffe von Schmerz und Tod als Kernaussage enthalten sind.

Auch hier läßt sich der Standort in einfacher Weise deuten und bekräftigt die Interpretation. Das Denkmal befindet sich nahe einer Straße, so daß es wie ein zeitgenössisches Wegekreuz, eingefaßt von geordneten Steinvolumen, erscheint.

Zusätzlich zum T-Motiv, das durch den Ursprung aus der hebräischen Sprache einen bildhaften Bezug zum Inhalt und über den Ort hinaus hat, gestaltet Rückriem das Denkmal durch ein subtiles Zahlenkonzept in seiner Proportion. Dieser Steinblock wurde nach genauen Maßangaben zuvor in seiner Form bestimmt, was eine Ausnahme zur herkömmlichen Auswahl der Blöcke darstellt. Den Maßen des Steinblocks für dieses Denkmal liegt die Siebenzahl zugrunde, "weil sie eine heilige Zahl der Juden ist, deshalb kann die Skulptur auch als Denkmal verstanden werden" (Rückriem, art 3/83, S. 80). Der Block ist 70 Zentimeter stark, so daß durch die Gesetzmäßigkeit der Teilungen sich für das T-Motiv ebenfalls eine Stärke von 70 Zentimetern ergibt und eine Höhe, die durch sieben teilbar bleibt.

Die Skulptur an der Gedenkstätte der Judendeportation in Hamburg ist auf zweifache Weise bildnerisch sprechend: einmal schafft die Teilungskonzeption das Kreuz-Motiv innerhalb der Volumen, das sich, gegründet auf eine ikonologische Tradition als Leidensmotiv, inhaltlich auf den Ort bezieht; zudem wird in diesem Kontext die tech-

nische Methode der Spaltungen ein Zeichen für Verletzung. Die zugrundeliegende Proportion der Gesamtskulptur besitzt symbolische Funktion. Die hebräisch zu deutende Zahlenmystik in konkreter Gestalt der Siebenzahl wie auch eine antik-pythagoreisch verwurzelte Zahlenkonzeption in der Struktur der proportionalen Gestaltung – beide Ursprünge lassen sich aus der beschriebenen Gestaltungsstruktur ablesen – transformieren den Formalismus von skulpturalen Themen Rückriems in die bedeutungsgebundene Ebene des Denkmals. "Die Zahlenlehre handelt also hier von der Urordnung der Wirklichkeit, die Beziehung auf die Welt der Erscheinungen ist der Ursprung einer sakralen und ontologischen Proportions- und Symmetriellehre. Diese Art 'Mathematik' ist also nicht eine Wissenschaft mit praktisch-technischen oder ästhetischen Absichten, nicht – wie etwa für Galilei – ein Mittel, um die Phänomene der Natur zu bewältigen, nicht – wie für den humanistischen Künstler – ein Hilfsinstrument für die Gestaltung des ästhetisch Schönen. Man würde das mythisch-sakrale Denken der Pythagoreer verfehlen, wollte man in ihren Lehren von der Harmonie, dem Schönen und der Proportion eine profane Darstellung möglicher Ordnungen, menschlicher Deutung der Wirklichkeit sehen."¹³⁰ Diese Bewertung Ernesto Grassis möchte ich auf die Denkmal-Skulptur von Ulrich Rückriem beziehen, weil Grassi einen Interpretationsansatz vorgibt, der sich an dem Werk belegen läßt. Zugleich wird damit eine Problematik thematisiert, die abschließend auf dreifache Weise artikuliert und befragt werden soll.

3.5 Werkimmanenter Bedeutungswechsel bei Denkmalen

Der Gedenkstein von Hamburg wurde allein durch eine hinzugefügte Tafel als Denkmal definiert, die bildnerische Form stellt in der konzeptionellen Gestaltungsweise eigenständig Strukturen und Motive dar, die interpretie-

rend eruiert wurden und verdeutlichen, daß das autonom erscheinende Werk versteckt literarische Inhalte mit skulpturalen Mitteln ausdrückt. Die Bezeichnung "autonom" meint hier Skulptur als "Konkrete Kunst" in dem von van Doesburg zugrundegelegten Verständnis, daß nichts über das faktisch Dargestellte hinaus enthalten ist, autonome Skulptur als die ungegenständliche Kunst des "Elementarismus" (van Doesburg)¹³¹. Vor dem Hintergrund dieser Definition sind Rückriems Werke, insbesondere jene horizontal angeordneten Bodenskulpturen aus den Jahren 1968-1976, überwiegend konkret-formalistisch und schließen aus sich heraus andere inhaltliche Deutungen aus. Allein die Vertikalachse aber und subtil kalkulierte Proportionen können Anlaß sein, zusätzlich nach Bedeutungsintentionen zu fragen, wobei eine solche Dialektik kontinuierlich im Werk Rückriems präsent ist, das meint, daß parallel sowohl formalistische Bodenskulpturen wie vertikalachsiale Skulpturen entstanden und geschaffen werden.¹³² Die Polarität der Konstruktionsachsen ist Dialog zwischen A-Tektonik und Architektur, Gliederungsformalismus und einer Form als motivisch literarische Gestalt, so daß "konkret" intendierte Skulptur Inhaltliches impliziert, was der Definition des "Konkreten"¹³³ nicht mehr entspricht und von Skulptur zu Skulptur zu unterscheiden ist. Für eine solche Ambivalenz bei Rückriems Werken gibt es kein kategoriales Ordnungsschema.

3.5.1 Das ungegenständliche Denkmal

Ulrich Rückriem hat zusammen mit dem Heine-Denkmal zwei Werke entwickelt, die zunächst wie ein ungegenständliches Denkmal erscheinen, nach einer Analyse jedoch Motive erkennbar werden lassen, die beide Denkmale typologisch aus der Definition des ungegenständlichen Denkmals ausschließen, aber in der Intention lassen sich Analo-

gien darlegen. Hans Ernst Mittig hat die Entwicklung des ungegenständlichen Denkmals dargelegt¹³⁴ und sieht eine Genese aus Traditionen, die ihrerseits zu differenzieren sind. Nach Mittig war das Gartenmonument des 18. Jahrhunderts mit Einschränkung ein Vorläufertyp. Danach bildeten "Denkmalszeichen" (Obelisk/Pyramide) und "Denkmalsarchitekturen" (z.B. Bismarktürme) im 19. Jahrhundert den einen Entwicklungsstrang zum ungegenständlichen Denkmal heraus, das Mittig in Entwürfen eines "Turms der Arbeit" von Rodin und Obrist um 1900 entstanden sieht. Den zweiten Ursprung sieht Mittig in der gegenstandslosen Malerei nach dem Suprematismus, die durch ihre Einflüsse und Wechselbeziehungen zur Plastik das ungegenständliche Denkmal schuf, wofür der Turm für die III. Internationale 1920 von Tatlin oder der Entwurf von van Doesburg für ein Denkmal für Leuwarden 1919 beispielhaft sind. Mittig sieht mit der Entstehung des ungegenständlichen Denkmals eine Absage an den Denkmal-Kult, eine Persönlichkeit als Genie zu verehren und zugleich das Bekenntnis zur Anonymität von vielen Menschen, die so in Gestalt von Ehrenmalen, Revolutionsdenkmalen, Mahnmalen erstmals denkmalwürdig wurden. Schlichtheit und Zeitlosigkeit werden zu neuformulierten Kriterien eines ungegenständlichen Denkmals, und darin sieht Mittig die Chance und Möglichkeit dieses Denkmaltyps. "Aber als Werk einer Gemeinschaft ist auch das ungegenständliche Denkmal zu erkennen, besonders wenn es Siedlungen und Verkehrsknotenpunkte überragt."

"Dadurch erweist sich das ungegenständliche Denkmal, gerade weil es kein voll geeignetes Zeichen für festgelegte Inhalte ist, als Zeugnis einer Gesellschaft, die den Individuen nur ein geringes Maß gemeinsamer Vorstellungen abzuverlangen scheint. Nur in Gesellschaften, die eine Vielheit von Meinungen tolerieren, hat sich das ungegenständliche Denkmal durchgesetzt. Seine stärkste Konkurrenz bildet hier nicht das überall noch verwendete Figurendenkmal, sondern das ungegenständliche Mal, das nur noch Gemeinschaftssymbol ohne historischen Inhalt ist."¹³⁵

Mittig sieht dieser Bewertung entsprechend das ungegenständliche Denkmal als Indikator eines gesellschaftlich-liberalen Kunstverständnisses und nicht als kunsthistorisches Problem.

Die Denkmale von Rückriem lassen sich typologisch nicht den ungegenständlichen Denkmälen zuordnen. Das Heine-Denkmal wurde von mir als Gartenmonument in zeitgenössischer Interpretation dargestellt, das Denkmal von Hamburg als Wegemal. Schlichtheit und Zeitlosigkeit als von Mittig genannte Kriterien überschneiden sich hier und charakterisieren auch die Denkmale Rückriems, ohne sie als rein ungegenständliche Werke zu vereinnahmen. Allein die Inhalte der Denkmale zielen auf die von Mittig interpretierte Intention ab, die das ungegenständliche Denkmal besitzt und möglich macht. Mit Heinrich Heine ehrt Rückriem eine Symbolfigur des liberalen, politischen Denkens, einen Dichter, der gegen die engen, nationalorientierten Denkhaltungen seiner Zeit die Toleranz der Andersdenkenden forderte; mit dem Mahnmal der Judendeportation erinnert Rückriem an die historische Zeit jener Intoleranz, die alle Andersdenkenden vernichtete.

Kunsthistorisch betrachtet stellen die Denkmale Rückriems eine Synthese aus den Wurzeln des ungegenständlichen Denkmals dar, was in der Gestaltungsstruktur autonomer Skulpturen bereits fest angelegt war. In einer Gegenwart, in der pluralistische Tendenzen sowohl im gesellschaftlichen wie künstlerischen Bereich zunehmen, das "geringe Maß gemeinsamer Vorstellungen" (Mittig) stärker die individuelle Formsprache in Frage stellt und wertet, ohne noch Wertungskategorien zu besitzen, ist es meiner Meinung nach notwendig, eine künstlerische Lösung stärker aus der jeweiligen Gestaltungsstruktur zu eruieren, das einzelne Werk in den Kontext des Konzepts einzubinden. Ein Denkmal bezieht seine Berechtigung in hohem Maße aus seinem öffentlichen Charakter und der Forderung, daß eine Mehrheit den Inhalt zu lesen ver-

steht. Damit ist gerade heute eine deutliche Kluft zwischen dem individuell entwickelten und gestalteten Denkmal und der demokratisch-mehrheitlich orientierten Gesellschaftsform zu konstatieren. Letztendlich überwiegt in der Denkmalthematik und auch in der Frage autonomer Skulpturen im öffentlichen Raum der politische, soziologische Aspekt, die Frage nach Interessengruppen und kulturpolitischer Macht. Einflüsse, die in diesem Zusammenhang nicht weiter behandelt werden sollen, weil sie von der kunsthistorischen Betrachtung wegführen und den Rahmen sprengen würden.¹³⁶

Gleichwohl gilt für Rückriems Skulpturen das von der Minimal Art entwickelte Kriterium der Objektivität. Rückriems Werke können im öffentlichen Raum — das meint: von vielen Rezipienten — "verstanden" werden, weil sie auf einer logisch-rationalen Gestaltungsstruktur basieren. An die Stelle des allgemeinen Bildungsguts früherer Zeiten ist die jedem nachvollziehbare Wahrnehmung allgemeiner Formen getreten, deshalb sind diese Skulpturen als Kunst im öffentlichen Raum möglich, weil sie ihre Inhalte über die sichtbaren Momente hinaus implizieren. Die Provokation der Werke Rückriems, die eigentlicher Anlaß dieser Arbeit war, ist demnach in der Erwartung des Betrachters verwurzelt, der an diese Form des künstlerischen Ausdrucks dieselben inhaltlichen Aussagen überprüfen möchte, die die Geschichte der Kunst schon erbracht hat.

3.5.2 Standort und Proportion

Hans Ernst Mittig sprach dem Standort die Funktion zu, ein ungegenständliches Mal für die Gesellschaft bedeutsam werden zu lassen und zugleich die Individualität zu wahren, die impliziert, daß dieses Mal als Zeichen von einer begrenzten Schicht toleriert und mit Inhalt gefüllt werden kann. Diese Überlegungen gehen von gesell-

schaftlichen Bedingungen aus, die zu den jeweiligen Zeiten der Entstehung ungegenständlicher Denkmale nicht gegeben waren, weil unsere heutige demokratische, pluralistische Gesellschaftsform nicht die politische Grundlage darstellte. Das Gartenmonument befand sich an "verborgener Scene" (Hirschfeld), womit die Privatheit und das malerisch verstandene Bild des Ortes, bestehend aus Landschaft und Denkmal, gemeint war. Das öffentliche Denkmal, bestehend aus Denkmalszeichen oder Persönlichkeitsdenkmälern war für Plätze bestimmt oder achsial öffentlichen Gebäuden oder Orten zugeordnet, die jede Privatheit ausschlossen. Der Standort eines Denkmals war, gebunden an die Typologie, vorgeschrieben, der zu gestaltende Ort bestimmte die Art des Denkmals und seine Intention. Da sich nun die hierarchischen Gesellschaftsformen verlagert haben (diese Struktur läßt sich an der Gestaltung monumentaler Platzanlagen an einigen Beispielen sozialistischer Staaten heute noch erkennen), kann man sagen, daß Rückriem durch die Auswahl von Standorten, auf die hin eine Skulptur entsteht, diese denkmalmäßig erscheinen läßt oder er sie sogar zum Denkmal erklärt. Das erscheint wie die Umkehrung der dritten These von 1973, wo es hieß: "... und bestimmen das Objekt selbst und dessen Beziehung zum neuen Standort."

Heute, so will es scheinen, bestimmt die Auswahl des zuvor gewählten Standortes das Objekt. Diese Umkehrung liegt auch in dem veränderten Verhältnis von Auftraggeber und Künstler begründet. Das in Münster 1977 eingeführte Verfahren, standortbezogene Werke zu realisieren und hierzu Künstler einzuladen, gewissermaßen zu beauftragen, hat sich heute so weit verbreitet, daß ganz neue Aufgabenbereiche für die Skulptur im öffentlichen Raum geschaffen wurden, was zudem erklärtes Ziel der gesetzlichen Umstrukturierungen, in Hamburg beispielsweise, gewesen ist. Bezogen auf die inzwischen angesehene Position Rückriems innerhalb der zeitgenössischen Bildhauer, bedeutet dies, daß Rückriem zahlreiche Angebote erhält, sich Standorte auszuwählen, um dann eine Skulptur für

den Ort zu schaffen. So ist es plötzlich möglich, daß eine Skulptur zusätzlich zum Denkmal "erklärt" wird, was die Frage nach der Authentizität von Skulptur als auch Denkmal aufwirft. Hierfür hat Rückriem selbst Beispiele gegeben.

Abb. 82 In Bonn errichtete Rückriem 1981 vor dem Denkmalamt des Rheinischen Landesmuseums (Bachstraße) "Zwei im Steinbruch ausgewählte keilförmige Steinrohlinge, die jeweils in 4 Teile gespalten (zwei horizontale Spaltungen/zwei vertikale). Beide Teile bis zur ersten horizontalen Spaltung in die Erde eingelassen, zu ihrer ursprünglichen Form wieder zusammengefügt, einander zugeordnet." So die Beschreibung von Rückriem.

Dieses Doppelstück aus Anröchter Dolomit vor dem Denkmalamt ist eine autonome Skulptur. Zum Standort notiert Rückriem: "In diesem Fall ist der Ort nicht unbedingt Teil der Arbeit. Die gleich bearbeiteten Steine 'unterhalten' sich und dadurch sind sie mehr autonom. Ich kann sie mir auch an anderen Orten und Situationen vorstellen." In dieser Aussage wird die Skulptur noch autonom verstanden, ohne ein Denkmal zu intendieren.

Der Landschaftsverband Rheinland hatte Rückriem den Auftrag für diese Skulptur erteilt. Zum Zeitpunkt des Aufbaus, am 10. Oktober 1981, fand in Bonn die "Demonstration für Frieden und Abrüstung" statt, zu der die Friedensbewegung in der Bundesrepublik aufgerufen hatte. Ulrich Rückriem nahm daran teil, und als spontane Reaktion auf das persönliche Erlebnis dieser Demonstration widmete er die Skulptur dem "Tag des 10. Okt. 1981". Ein Schild vor den Steinen, das auf den Bildhauer verweist, trägt heute diesen Zusatz. Die autonome Skulptur wurde somit aufgrund ihres Standortes und der standortbezogenen Erfahrungen wie auch standortgebundenen politischen Stellung Bonns zum Denkmal. Diese Praxis Rückriems ist durch ein weiteres, früheres Denkmal belegt, das schon 1973 ähnlich bestimmt wurde:

Vor der Stadtbibliothek in Mönchengladbach (Blücherstraße) befindet sich eine Skulptur von Rückriem, die durch Anbringung einer Bronzetafel an der Hauswand der Bibliothek als Mahnmahl ausgewiesen ist. Der keilförmige Stein, 1973 im Städtischen Museum während einer Ausstellung als autonome Skulptur gezeigt, wurde von der Stadt angekauft und auf ein Zementpostament aufgestellt. Die Skulptur aus Anröchter Dolomit ist, anders als die sonst üblichen Verfahrensweisen, ohne technische Eingriffe. Es ist ein im Steinbruch ausgesuchter keilförmiger Stein ohne weitere Untergliederung und Teilung, was Joh. Cladders als "Verstummen" gedeutet hat. Die Bronzetafel an der Wand der Bibliothek trägt folgenden Text: "Dieser Stein wurde errichtet zur Erinnerung an die am 8. Nov. 1938 zerstörte Synagoge und die Verfolgung der jüdischen Mitbürger in den Jahren 1933-1945."¹³⁷

Es sind zwei Skulpturen respektive Denkmale genannt worden, die unter den bisherigen Kategorien keine eindeutige Stellung einnehmen. Weil sie aber an einem gewissermaßen historisch bedeutsamen Ort plaziert wurden, können sie mit Inhalten denkmalgemäßer Art belegt werden. Im Unterschied zum Heine-Denkmal und im Gegensatz zum Denkmal gegen die Judendeportation in Hamburg liegt diesen "Malzeichen" das der Literatur und auch Musik entlehnte Prinzip der Widmung zugrunde; diese "Hommage" tritt, soweit ich sehe, in der bildenden Kunst als ausdrücklicher Titel erst im 20. Jahrhundert auf.

Dieses heute von zahlreichen bildenden Künstlern praktizierte Mittel der Widmung könnte ein eigenes Thema über das Verlangen nach "individuellen Denkmälern" werden, so sehr wurden in den vergangenen 20 Jahren solcherlei Widmungen titelgebend gesetzt. Zwei Beispiele aus Münster sind Carl Andres "Piece of Münster" von 1984 und Richard Serras Stahlplastik "Faßbinder" im Innenhof des Landesmuseums aus dem Jahre 1984.

Im Rahmen meines Themas möchte ich eine Kritik an dem Beispiel der Skulptur von Bonn 1981 soweit formulieren,

daß sie mit der Widmung überhöhte Bedeutung, genau jene Erwartung vorgibt, der sich die Skulpturen Rückriems eigentlich entziehen wollen. Es wurde gesagt, daß die formalen Qualitäten hinreichend sind, den "Inhalt" zu erkennen. Indem nun aber eine außerbildnerische Aussage hinzugefügt wird, evoziert die Sulptur das Bedürfnis nach verbaler Interpretation. Rückriem selbst stimuliert so eine Erwartungshaltung, der sich seine Skulpturen aufgrund der gültigen Form verweigern. Gerade die Form und Gestaltung für sich genommen, bieten Ansätze, zu einer anderen Interpretation zu finden, wie es am Beispiel der Skulptur von Frankfurt 1984 gezeigt werden kann.

3.6 Frankfurt

Abb. 83

Granit gespalten, 1984

Im Mai 1984 errichtete Ulrich Rückriem im Rahmen einer Einzelausstellung in der Städtischen Galerie im Städel in Frankfurt am Main eine 10 Meter hohe Granit-Skulptur, die sich heute mit 8,40 m über Niveau am Mainufer erhebt. Die Skulptur besteht aus einem Element (Finnischer Granit), das in fünf gleiche Blöcke gespalten wurde und dann vertikal zur ursprünglichen Form zusammengefügt wurde. Nach den komplizierten Themen mit kombinierten Techniken der vorangegangenen Skulpturen stellt diese Skulptur die einfache Teilung dar, wie Rückriem sie, unterschieden nach Material und Proportion, seit 1968 ausführt und schon in einer Vielzahl von Variationen geschaffen hat. Rückriem gliederte die "Frankfurt"-Skulptur mittels vier horizontal sichtbarer Spaltungen zu fünf Teilblöcken, von denen jeder annäherungsweise die zweifache Höhe der Basiskante besitzt. Der rechteckige Grundriß findet sich konsequent in der Vertikalform der Einzelblöcke wieder. An der zusammengefügten Skulptur erweist sich die Rechteckform von Teilblock und Grundriß

als bedeutungsvoll. Rückriem hat den untersten Block als Fundament für die vier anderen Segmente in die Erde eingelassen, in der Weise, daß der Fundamentblock nur zu einem Viertel sichtbar ist und man somit anhand der Maßverhältnisse erfährt, wie tief der Block in den Boden reicht; die stereometrische Abfolge bestätigt diese rationale Gestaltung. Zugleich wirkt die Skulptur wie aus dem Boden gewachsen, was durch die Gestalt bekräftigt wird, weil der Block nach oben hin im Umfang leicht zunimmt, so als käme er gegen seine Natur aus dem Boden.

Die Stellung der Skulptur mit ihrer Schmalseite parallel zum Mainufer suggeriert zusammen mit der Entasis im Kapitellbereich eine richtungsweisende Funktion der Gestalt hinüber zum anderen Mainufer. Diese Beobachtung lenkt auf die Wahrnehmung der urbanen Situation, worin die Sinngebung des Standortes und die proportionale Größe der Skulptur begründet liegt. Nähert man sich der Skulptur auf der Uferstraße (Schaumainkai), so erscheint sie, als ob sie einen Ort der Strecke markiert. Der Main verstärkt durch seine Flußrichtung und Strömung diese Beobachtung; die Skulptur ist Zäsur an den Verkehrswegen und deren Richtungen. Auf einer Höhe mit der Skulptur, von der Freitreppe des Städelschen Kunstinstituts blickend, fällt das Gelände zum Main hin stufenweise ab. Dieser Betrachterstandort mit der entsprechenden Distanz zum Mainufer läßt die Skulptur kommensurabel zum Museum erscheinen, in direkter Luftlinie beobachtet, erreicht der oberste Block etwa die Höhe des Museumsgiebels, so daß Distanz und Gefälle des Umraumes die Monumentalität aufheben. In dieser Sichtachse erhebt sich am anderen Mainufer die für Frankfurt charakteristische Skylinie aus Beton- und Glasbauarchitektur. Jeder Wolkenkratzer gibt mit seiner Gestalt analog die Form der Skulptur zu erkennen, so wie in Münster 1976 die Strebeböfeler der Petrikirche die Keilform der Skulptur bestimmt haben. Aufgrund der perspektivisch verkürzten, optischen Wahrnehmung der Skyline bleibt die Skulptur am diesseitigen Mainufer auch kommensurabel zu den Wolkenkratzern, die

Größe der Skulptur erscheint so intuitiv kalkuliert und ausgewählt, daß sie mathematisch exakt in die Raumflucht und deren Perspektivität eingefügt erscheint, so als sei die Skulptur schon immer dort gewesen, weil sie plötzlich ein notwendiges Maß darstellt, das zwischen den unterschiedlichen Gebäuden vermittelt. Der Standort ist ebenso notwendig gewählt, daß sich die Skulptur gleichwertig neben Skyline, Main und Museum in die urbane Landschaft einfügt, doch so sehr auf sich selbst bezogen, daß ihre geschlossene Form und eigenständige Tektonik eher einen Monolog der Skulptur als einen Dialog von Architektur und Plastik ankündigt. Rückriems Realisation dieses Werks ist in irritierender Weise Skulptur, weshalb ich bisher andere Begriffe wie Stele oder Obelisk bewußt vermieden habe. Der Gebrauch solcher Benennungen schafft vorschnelle Zuordnungen und setzt Assoziationen frei, die schon oftmals eine Interpretation als Wunschbild des Betrachters hervorgerufen haben, um eine weiterreichende Beobachtung von Details zu vernachlässigen und selbstverantwortlich zu beenden. Die Skulptur war ein Monolith, der gebrochen wurde, sie ist kein Obelisk, sie ist keine Stele im antiken Sinn als Gedenkstein und kein Stonehenge oder Carnac im mythologischen Verständnis eines archaisch anmutenden Ortes. Solche Sinngebung läßt sich nicht mehr aktualisieren, weil das Weltbild sich veränderte und jene religiösen Kontexte aufhob. Das Gestein, die Teilungsprozesse und das Zusammenfügen aller Teile zum Ganzen ist hinreichender Inhalt. Der Sinn dieser Skulptur wird nur dann verständlich, wenn der Stein und seine Struktur von innen begriffen werden. Technik, Form und Standort als die bildnerischen Zeichen, die nach außen drängen.

Der Standort ist beschrieben worden, er bewirkt, daß die Skulptur proportional in die urbanen Größen eingefügt erscheint. Die Teilungen erfolgen in regelmäßigen Abschnitten und strukturieren den Monolith in eine gesetzmäßige Form. Anders als bei den Pfeilerskulpturen für

- Abb. 84 Innenräume wie beispielsweise im Kunstmuseum in Bonn von 1976 gibt die Teilung keine Progression zu erkennen. Dort bezieht sich das anthropometrische Maß auf die äußere Größe der Skulptur, am Beispiel Frankfurt ist dieses Maß das Modul für die Binnengliederung. Die Pfeiler-skulptur in Bonn wurde allseitig geschnitten, das Naturgemäße allein durch die Teilungen in den Block zurückgeführt, sichtbar an den Haarrissen. In Frankfurt bleibt die Skulptur allseitig naturgemäß, und der wesentliche Ausdruck basiert auf der Lösung des Sockelproblems. Die Skulptur baut sich tektonisch auf, wobei ein Teilstück zugleich das Fundament darstellt und es in die künstlerische Gestaltung einbezieht. Diese "Erfindung" Rückriems, die schon mehrfach beobachtet werden konnte, verleiht den Skulpturen im Außenraum ihre Kraft. Der Pfeiler im Kunstmuseum Bonn steht sockellos auf gleichem Niveau mit dem Betrachter, ein Prinzip, das bekannt ist. Im Außenraum jedoch kommt Rückriem zu der Lösung, anstelle eines künstlichen Fundaments, wie es durch zurückhaltende Verankerung oder massive Betonflächen üblich ist, die Skulptur in den Boden zurückzuversetzen. Diese Innovation, seit den Skulpturen in Frankfurt von 1978 das alleinige Prinzip für Skulpturen im Außenraum, vollendet die architekturanaloge Gestaltungsweise und betont die Definition, daß es sich um Architektur im Stein handelt. Dieses Sockelmotiv habe ich im Zusammenhang mit der Pfeiler-Skulptur von 1984 behandelt, um zu betonen, daß auch die einfachen Pfeiler als Architektur zu verstehen sind, denn im Zusammenhang mit der Werkgruppe "Horizontale Spaltung/Vertikaler Schnitt" erscheint diese Lösung nahezu zwingend.
- Abb. 70
- Abb. 49
- Abb. 54

Diesem Befund werkimmanenter Strukturen folgend, möchte ich nun einen exemplarischen Deutungsversuch autonomer Skulpturen von Ulrich Rückriem vorlegen.

3.6.1 Skulptur und Architekturkritik und Denkmal

Ulrich Rückriem verlangt durch sein Gestaltungskonzept dem ausgewählten Gestein die tektonischen Eigenschaften als dem Material innewohnende Kräfte ab; er konstruiert geometrische Volumen innerhalb des gegebenen Naturmaterials, und technische Prozesse bilden die Form der Skulptur heraus. Diese Methodik, 1968 zugrundegelegt, stellt eine Kontinuität im Werk dar, die auch 1984 unverändert gültig ist und weiterentwickelt wird, indem die Skulptur von Frankfurt die Möglichkeiten des monolithischen Werkstoffes bis zu einer Grenze auslotet, die sowohl die Natur in Gestalt geologischer Werksteinbänke und Formationsstruktur vorgibt, als auch die technischen Bedingungen der steinverarbeitenden Industrie mitbedingen. Zwischen beiden Polen erscheint jede vertikale Skulptur von Rückriem wie ein Bekenntnis zur Architektur im Stein, wobei der zu gestaltende Raum das Material, der Stein der Raum ist, den die Teilungen vom abstrakten zum konkret tektonisch gegliederten Raum ordnen. Eine Skulptur, die diese Gesetze in sich trägt und darstellt, was an den Teilungsprozessen ablesbar bleibt, kritisiert die eigentliche Gattung Architektur, welche heute nicht mehr nach dem Verständnis von Material und Maß baut. Wolfgang Pehnt betitelte seine Publikation, die den Verfall von heutiger Architektur darstellt, programmatisch mit "Das Ende der Zuversicht" (Berlin 1983), eine negative Sentenz, die ausspricht, was mit Skulptur als Architekturkritik intendiert sein mag. Für Rückriem existiert "Zuversicht" allein in der von ihm konstruierten Skulptur, was insbesondere die Säule am Main sprechend ausdrückt. Der gewählte Standort in Frankfurt setzt aus der Gegenüberstellung zur Beton- und Glasbauarchitektur die Kritik an einer Architektur frei, die ihre Kriterien negiert und den Aufbau eines Gebäudes hinter einer gleichmäßigen, ungegliederten Fassade kaschiert, um so eine neue Illusion zu schaffen.

Die Säule ist das identifikatorische Abbild der Vorstellungen Rückriems, die diese Illusion ablehnen, indem Rückriem sich zu seinen technischen Methoden sichtbar bekennt, dieselben Techniken, die heute auch von der Industrie angewandt werden und eben auch die Architektur nutzt, jedoch um eine Illusion zu erzeugen.¹³⁸

Skulptur ist für Rückriem auch keine Tätigkeit, verlorene Werte künstlich als Ersatz zu beleben, weshalb er die tradierten handwerklichen Arbeitsprozesse für sich heute ablehnt. Seine Skulptur ist in komplexer Weise authentisch, weil sie innerhalb ihrer Mittel eine zeitgemäße Wirklichkeit darstellt, die nichts vortäuscht, aber das Vorgetäuschte als solches kritisiert.

Stellt man die Pfeilerskulptur von Frankfurt in Beziehung zu kunsthistorischen Monumenten, so scheinen sich sehr schnell Analogien zu ergeben. Werner Haftmann hat die Genese des Säulenmonuments umfangreich dargelegt.¹³⁹ Demnach ging die Säulenform aus der Kennzeichnung einer Kultstätte hervor, zugleich war sie Grabsäule im sepulkralen Bereich, sie verblieb aus beiden Wurzeln im religiösen Bereich, auch dann noch, als sie später als Betssäule von der christlichen Religion adaptiert wurde. Erst die Renaissance griff die Form als antikes Bildungsgut erneut auf und deutete die Form nun im profanen Sinn auf öffentlichen Plätzen als Gerichtssäule oder Stadtzeichen, das eine unabhängige, mit Stadtrechten ausgezeichnete Kommune anzeigte. Die Säulenform ist somit von historischen Vorbildern geprägt, so daß, um eine Deutung darzulegen, immer auch nach dem Kontext gefragt werden muß. Insofern aber gibt die Kunstgeschichte wenig exemplarische Vergleiche vor, die nur in dem bereits dargelegten Motiv eines öffentlichen Standorts Übereinstimmungen zeigen. Die Pfeilerskulptur Rückriems kann nicht überzeugend in diese Geschichte eingebunden werden, weil religiös-gesellschaftliche Bedingungen nicht mehr den gültigen Kontext darstellen, der dem Säulenmonument seine Funktion gab, insofern bleiben heute auch

alte Platzmonumente Denkmal im kunsthistorischen Verständnis als Zeitdokument.

Der allgemeine Denkmalcharakter der Skulpturen von Ulrich Rückriem liegt allein in einem Moment verwurzelt, das zwar jedes Denkmal definiert, aber die Skulptur aus dem zeitgebundenen Geschichtskontext herauslöst, es ist der Begriff der **Erinnerung**, der die Skulpturen zeitlos erscheinen läßt; Rückriems Skulpturen tragen "Erinnerung" als lineare Form in sich, das verleiht ihnen beständig die Ambivalenz zwischen Skulptur und Denkmal. Und diese Erinnerung bezieht sich nicht auf außerbildnerische Inhalte, an die erinnert werden soll, sondern die Skulpturen stellen diesen Begriff dar, der allein durch die Dialektik der ganzheitlichen Gestalt eines Steinvolumens und der angewendeten Teilungstechniken in der Skulptur imprägniert ist. Indem Rückriem sowohl die Naturform erkennbar beläßt und zugleich eine geometrische Kunstform gestaltet, schafft er durch die Teilungsprozesse, die in das Material eingegriffen haben, immer die mitgedachte Erinnerung an die vormalige Ganzheit des Gesteins.

Diese dargestellte Erinnerung an eine vorangegangene Einheit, sichtbar gemacht an der Gestalt, dann aufgliedert durch die lineare Konstruktion der Teilungen, verleiht diesen Skulpturen den latent wirkenden Mal-Charakter, der in der Nuancierung der Schreibweise "Denk-Mal" vielleicht sprachlich zu erfassen ist. Die Skulpturen kritisieren gegenwärtige Gestaltungsweisen, welche überlieferte Werte aufgegeben haben, sie setzen diesen neuformulierten Qualitäten in Gestalt von Steinskulpturen entgegen, welche eine Dialektik verbildlichen, die an vormalige und vielleicht verlorene Zusammenhänge von Natur und Technik erinnert. Von der Wirklichkeit dieser Dialektik handeln die Skulpturen von Ulrich Rückriem. Auf die Frage nach dem Kunstcharakter dieser Skulpturen antwortet Rückriem mit Ad Reinhardts erstem Satz aus "25 Zeilen Worte über Kunst":¹⁴⁰

"KUNST IST KUNST. ALLES ANDERE IST ALLES ANDERE."

Kapitel 4: SCHLUSS

4.1 Zusammenfassende Ergebnisse

Die Abfolge der Kapitel zum Werk von Ulrich Rückriem hat zunächst das Frühwerk, dann die Gestaltungsstrukturen von 1968 bis 1972 dargestellt, schließlich die Anwendung dieses Konzepts an Projekten im öffentlichen Raum von 1976 an. Aufgrund der Ausführungen lassen sich als Ergebnis der Studien Entwicklungsstufen und Zäsuren im Werk von Rückriem erkennen.

Das Frühwerk ging von den erlernten Erfahrungen der Steinmetzlehre und der Dombauhüttenzeit aus, wobei nicht das handwerkliche Vermögen, sondern vielmehr die dort erlernte Konstruktion volumetrischer Körper im Steinblock, die tektonische Struktur des Materials das zentrale Moment dieser Ausbildung ist, das das Werk Rückriems leitmotivisch durchzieht. Parallel zu diesem Entwicklungsstrang entstanden Studienwerke im Bereich figurativ-abstrahierter Plastik, die vorgegebene Entwicklungen der Plastik im 20. Jahrhundert nachzeichneten. Diese autodidaktische Ausbildung läßt es zu, Rückriem als Bildhauer zu betrachten, der seine Formensprache nicht ohne traditionelle Einflüsse, jedoch ohne Berührung zu den zeitgenössischen Schulen und Richtungen erarbeitete. Als 1968 die Teilungsprozesse von Steinvolumen mittels Spaltung und Schnitt und geometrische Grundformen stilbildend für nachfolgende Werke entstanden, traf diese Innovation auf zeitgleich aktuelle Tendenzen der internationalen Plastik. So wie innerhalb der Minimal Art und Primary Structure konstruktivistische und kubistische Theorien und Formen weiterentwickelt wurden, griff Rückriem auf Methoden und Konstruktionselemente zurück, die er zuvor an Bandeisenplastiken seit 1966 zugrundegelegt hatte und die ihrerseits auf Gestaltungsstrukturen basieren, wie sie das Bauhaus entwickelt hat-

te . Diese Grundhaltung konstruktivistischer und konstruktiver Plastik, durch den Begriff der "Konkreten Kunst" zusammengefaßt, bildete die Basis, von der aus Rückriem sein Konzept übertrug auf neubelebte Naturmaterialien.

Dabei stellt die Rückkehr zum Steinblock keine romantisierende Besinnung auf eine bildhauerische Tradition dar, sondern Rückriem suchte damit die Wirklichkeit mit seinen Mitteln zu erfassen, die Wirklichkeit der Skulptur, die durch die Materialien und Themen der Minimal Art objektiv geworden war. Insofern bestimmte auch keine Raumtheorie die Skulptur Rückriems, Raum war zunächst der untergeordnete Aspekt vor der Materialanalyse.

Die erste Stufe der Steinskulpturen von 1968 bis 1978 läßt sich als analytische Werkphase beschreiben, in der die formalistischen, konzeptuellen Systeme geometrischer Formmöglichkeiten untersucht werden. Rückriem benutzt zu dieser Zeit von 1968 bis 1978 vornehmlich die horizontale Konstruktionsachse, was die formalistische Intention bekräftigt, weil tektonische Eigenschaften ausgeschlossen sind und allein die optische Gestalt und Binnengliederung der Form die Skulptur bestimmt. Das Ergebnis dieser Zeit von 1968 bis 1978 sind Variationen zu einem Themenkanon, der die Volumen nach Teilung, Grundform, Volumen zusammenziehend kategorisiert. Die Disziplin, mit der Rückriem diese Variationen ausarbeitet, betont die Systematik der Gestaltungsstruktur.

In der Zeit von 1976 an bis heute lassen sich in zunehmendem Maße Prinzipien erkennen, die Skulptur, insbesondere erste öffentliche Projekte, analog zur Architektur zu gestalten und mit dem jeweiligen Werk ein Pendant zu schaffen, das einen Dialog mit der Architektur darstellt. Zugleich dominiert von nun an die Vertikalachse bei der Konstruktion der Formen. Demzufolge entstehen 1978 die ersten Skulpturen, die durch die Kombination seiner technischen Methoden innerhalb eines Steinvolumens neue Themen schaffen. Rückriem löst sich langsam

von der disziplinierten Systematik, ohne sie jedoch aufzugeben. Er bildet 1978 die ersten Skulpturen heraus, die über die architekturbezogene Gestaltungskonzeption hinaus nun selbst ein Ausdruck von Architektur sein wollen.

Eine gewichtige Zäsur leitet 1980 die bis heute andauernde Werkphase ein, die in Abgrenzung zur ersten Dekade als synthetische Gestaltungsweise zu definieren ist. Seit 1980 hat Rückriem begonnen, die an sich reinen Themen komplex zu kombinieren und damit die Variationsmöglichkeiten zu erweitern. Das neue Thema der horizontalen Spaltung und des vertikalen Schnitts ermöglicht es nun, innerhalb der Naturform das Steinvolumen wie Architektur zu gestalten, wobei die Spaltungen die naturhaften Strukturen hervorheben, die Schnitte als Linearkonstruktion den Raum bilden, den Rückriem volumetrisch als Steinform begreift. Die "synthetische" Konstruktion der Skulptur und ihre vertikalachbiale Erscheinungsweise trennen die Werke von 1980 von der formalistischen Werkphase ab und bewirken, daß nun über die Materialanalyse und Formgebung hinaus noch andere Inhalte möglich werden.

Von dieser Entwicklungsstufe aus konzipiert Rückriem 1982 das Denkmal für Heinrich Heine, um nun die ihm eigene Formensprache auf diesen Teilbereich der Bildhauerei zu übertragen und eine neue Darstellungsweise des Denkmals zu behaupten. Der Typ dieses Denkmals, der historische Vorbilder aufgreift und aufgrund der versteckt hineinkonstruierten Motive die Denkmale Rückriems aus dem ungegenständlichen Denkmal ausschließt, eröffnet die Möglichkeit, auch autonome Skulpturen als Denkmale zu begreifen. Die veränderte Bedeutung des Standortes, der von Rückriem in ähnlicher Weise gestaltend bestimmt wird wie die Steinformen, läßt es zu, die autonome Skulptur im öffentlichen Raum als Denkmal zu deuten, das eine persönliche Haltung Rückriems ausdrückt und zugleich ein Bekenntnis zur Autonomie der Gattung Skulptur ist, die

sich das Recht nimmt, die für Rückriem verlorenen Werte der Architektur zu kritisieren und mit Skulptur bildnerisch darzustellen.

Letztendlich liegt allen Skulpturen die Dialektik einer geometrischen Kunstform innerhalb der Naturgestalt zugrunde, die Skulptur ist der Raum, der diese Dialektik anschaulich macht, und der Ort, an dem sie erfahrbar gemacht werden soll.

4.2 Bewertung

Bei einem Versuch, die kunstgeschichtliche Leistung Rückriems abschließend zu bewerten, kommt ihm das Verdienst zu, mit seinen Werken die Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum vorangeführt zu haben. Rückriems Skulpturen zu diesem Thema haben neue Kriterien geschaffen und die Problematik als solche neu bewußt gemacht. Indem Material und Standort als grundlegende Komponenten ausgewählt werden, Form und Proportion Bedingungen eines zuvor bestimmten Standorts aufgreifen, gelangt Rückriem unter den Bildhauern der zeitgenössischen Skulptur zu Lösungen, die sich von bisherigen Denkmodellen absetzen.

Sein Konzept der standortbezogenen Skulptur ist insofern neu, als es die Problematik von "Kunst im öffentlichen Raum" ausschließlich von der Skulptur aus denkt und sich nicht applikativ vorgegebener Architektur unterwirft. Ohne die Bedeutung Rückriems überschätzen zu wollen, ist seine Haltung jedoch heute verbreitet wirksam, wenn man das veränderte Verfahren der freien Standortwahl, die neuformulierten Ziele (Hamburg) für "Kunst im öffentlichen Raum" beobachtet. Diese Methodik, Kunst unter urbanistischen Gesichtspunkten in der Öffentlichkeit möglich zu machen, ist letztendlich das Verdienst dieses Konzepts, das Rückriem überzeugend erstmals 1976 in Münster vorstellen konnte. Und es ist das Ergebnis dieser Unter-

suchung zu den Skulpturen Rückriems, daß diese Inkunabel öffentlicher Skulptur in Deutschland an ihren Ort zurückkehren kann.

Die Werke von Ulrich Rückriem sind zwischen den herkömmlichen Gattungen von Plastik und Architektur anzusiedeln, wegen der tektonischen Struktur entziehen sie sich der exakten Definition, bleiben jedoch immer ein Bekenntnis zur Skulptur. Gerade deshalb evozieren diese Werke oft den Konflikt zwischen Bildhauer und Architekt, scheitert der Versuch, ein Paradigma vorzugeben, wenn es darum gehen soll, auch zu neuen Lösungen der vielerorts noch enger aufgefaßten "Kunst am Bau"-Situation zu gelangen.

Aus der Genese einer gesicherten, autonomen Formensprache heraus und aus der langen Erfahrung seiner beruflichen Tätigkeit schöpfend, hat Ulrich Rückriem neben der Skulptur auch die Möglichkeiten eines Denkmals heute zu neuer Dimension geführt. Imprägniert von einem künstlerischen Konzept, das diszipliniert und rational die geometrischen Formen innerhalb monolithischer Volumen konstruiert, transformieren Rückriems Denkmale den Kernbegriff der Erinnerung in eine bildnerische Qualität.

Diese Arbeit will eine erste Bearbeitung der Skulpturen Rückriems vorlegen; während der Beschäftigung mit dem Werk und der Person Rückriems blieben Fragen weiterhin offen; einige Erkenntnisse sind in diesem Rahmen noch nicht zu artikulieren, weil sie sich noch im Prozeß befinden. Es wäre ein Ergebnis, wenn diese Arbeit aus anderer Distanz und Haltung heraus die Beschäftigung mit dem Werk bewirkt und Diskussion erzielt.

4.3 Epilog — Rückriem und Palermo

Gegenstand der Arbeit war die Gestaltungsstruktur der bildnerischen Form von Ulrich Rückriem und die Entwicklung der öffentlichen Skulptur am Beispiel seiner Steinskulpturen.

Parallel zu dieser Neuformulierung der klassischen Kernskulptur, die als Freiplastik einen Ort definiert und im öffentlichen Raum wirkt, entstehen von 1984 an Skulpturen, die dieser Tendenz diametral entgegenstehen. Ulrich Rückriem hat seither eine Vielzahl von Relief-Skulpturen geschaffen, die

- a) für Innenräume gestaltet sind,
- b) dort von der Wand her zu verstehen sind und
- c) in Gestalt von reinen Oberflächenprozessen neben der Formgebung der Volumen die bildhafte Wirkung der Textur durch Schleifen und Polieren zum Thema und Inhalt machen.

Rückriem wählt hierzu im Steinbruch Steinkrusten von geringer Stärke aus, die mittels eines Basisschnitts der Wand zugeordnet werden können. Lotrechte Einschnitte, die die Kruste linear gliedern und im rechten Winkel zur Wand verlaufen, stellen die von mir beschriebene Architektur im Stein dar, wandflächenparallele Schnitte wiederholen den raumkonstituierenden Teil innerhalb des Gesteins.

Mit der bildmäßigen Gattung des Reliefs betont Rückriem über die tektonischen Eigenschaften hinaus zusätzlich die optischen Wirkungsweisen der Skulptur. Im Unterschied zu Bodenplastiken, wo diese Eigenschaft die Wahrnehmung der Gestalt zum Inhalt hat und die Materialbedingungen untergeordnet sind, stellt die vertikale Reliefform allein die bildhaften Qualitäten des Werkstoffes, die malerische Struktur seiner Oberfläche und die optischen Reize der Textur heraus. So wie an der Freiskulptur der Stein Raum ist, ist bei Relief-Skulpturen von Ulrich Rückriem der Stein das Bild, die Flächigkeit

Abb. 85

dieses Bildes in ihrer geometrischen Kontur ein Ausschnitt des Raumes. Die Intention ist an zahlreichen Beispielen zu belegen, besonders das Doppelstück macht dies deutlich. Die Binnengliederung beider Elemente entspricht bereits beschriebenen Skulpturen. Alternierend wird "Wand" einmal von den Seiten mit den lotrecht geschnittenen Flächen zitiert, dann erscheint sie in der Mitte, gerahmt von den Formen des Steins. Bewußt provoziert Rückriem mit diesem Werk die Assoziation an historische Epitaphien und Bildstöcke. Die geschnittene Fläche in der Mitte stellt in diesem Fall den klassischen Ort des Reliefbildes dar, wo sich eine Illustration befinden könnte, so wie umgekehrt in dem anderen Fall das Steinvolumen diesen Platz einnimmt, um keinen Ort für das Bild zuzulassen. Die Botschaft dieser Skulptur liest sich klar und deutlich: es ist eine Absage an das illustrierende Bild im Stein, eine Verweigerung jeder literarischen Erzählung, die Negation außermaterieller, möglicherweise figurativer Darstellungen und damit die programmatische Absage an jede Art der Illusion, positiv gewendet, das Bekenntnis zu der Wirklichkeit, die allein aus den rationalen und sichtbaren Komponenten der Skulptur gebildet und dargestellt wird, so daß der Stein als Bild hinreichend ist, diese Wirklichkeit im Verständnis Rückriems auszudrücken.

Mit dieser Bestimmung des Reliefs bei Rückriem lassen sich nun deutliche Parallelen zu dem Werk seines frühverstorbenen Freundes Palermo erkennen. Die Gemeinsamkeit und zugleich die individuelle Unverwechselbarkeit ihrer jeweiligen Bildwerke bewirken es, diese Reliefs Rückriems vielleicht als "Hommage" an Palermo zu verstehen. Rückriem hatte mit Palermo lange Zeit in Mönchengladbach zusammen ein Atelier. Diese Freundschaft wäre selbstverständlich nicht ausreichend, die Reliefs zu begründen, aber es gibt darüber hinaus auch formale und strukturelle Analogien, die eine innere Beziehung von Rückriem zu Palermo konstituieren.

Das bildnerische Werk Palermos ist wesentlich davon geprägt, daß geometrische "Prototypen", wie Palermo die Grundform bezeichnete, als Bild erscheinen, daß Rauminstallationen sich ausschließlich von der Wand her entwickeln, wenn er beispielsweise die Gestalt einer Treppe durch Farbflächen nachbildet, daß eine bedeutsame Werkphase seiner Bilder, die sogenannten Stoffbilder, die Farbigkeit der Textilien nutzen, um unterschiedliche Stoffe zu einem Bild zusammenzusetzen, das sich vor der Wandfläche objekthaft darstellt und in der Binnengliederung Symmetrie und Geometrie erkennbar macht.¹⁴¹ So wie in diesen Bildobjekten die Stoffbahnen eine geometrische Struktur vorgeben und sichtbar machen, so wie die Färbung dieser Textilien bei Palermo seine Wirklichkeit von Malerei verbildlicht, versteht Rückriem in einer analogen Auffassung die Relief-Skulpturen seit 1982. Diese Form der Malerei war die Wirklichkeit für Palermo, eine Farbe ohne Illusion, das Bild zwischen Fläche und Raum; für Rückriem ist die Wirklichkeit diese Form der Skulptur, das Gestein ohne Illusion, das Relief als Bild, indem die Konstruktion der Relieffläche die Wandfläche nachbildet, indem z.B. polierte Flächen spiegelnd den Umraum als Bild einfangen.

Von Palermo ist der Ausspruch überliefert, daß er im gemeinsamen Atelier mit Rückriem manchmal vom "malerischen Stein" sprach, daß die visuelle, ästhetische Qualität des Materials ihm hinreichend war. Die Reliefs von Ulrich Rückriem lösen diesen Satz ein und erzählen von der Stofflichkeit des Steins.

"Ich lege keine Musterkarte vor"

Ulrich Rückriem über Wettbewerbe und "Kunst am Bau"

Wenn ein Rathaus oder eine Schule oder eine Kaserne gebaut wird, dann fällt manchmal auch noch Geld für ein Werk oder mehrere Werke der ("freien") Kunst ab. In solchen Fällen wird Künstlern gewöhnlich zugemutet, sich mit ihren Arbeiten einem Wettbewerb zu stellen, damit durch Juroren eine Auswahl getroffen werden kann. Diese Zumutung weise ich zurück. Ich werde mich an keinem Wettbewerb mehr beteiligen.

Es ist unwürdig für den Künstler, sich zu einer Konkurrenz mit Kollegen drängen und unterschiedliche Arbeiten gegeneinander ausspielen zu lassen. Die Aufforderung, sich im Vergleich zu bewähren und eine Arbeit zu liefern, die besser (oder für den jeweiligen Zweck besser geeignet) ist als die eines anderen Künstlers, bringt einen sportlichen Ehrgeiz ins Spiel. Der kann der Kunst nur schaden.

Ein Wettbewerb stellt den Künstler unter Zeitdruck, er unterwirft ihn einer Aufgabe sowie Konditionen im Hinblick auf Thema, Material, Größe oder Bearbeitung - lauter Beschränkungen, denen ich mich nicht unterwerfen will. Ich will auch keine Modelle und Zeichnungen einreichen, als ob ich eine Musterkarte vorzulegen oder einen unverbindlichen Vorschlag zu machen hätte. In solchen Entwürfen wäre meine Arbeit nicht enthalten, sondern nur im fertigen, in voller Größe, im definitiv gewählten Material und mit vollem künstlerischem Risiko ausgeführten Stück.

Ich akzeptiere auch keine Urteilssprüche von jurierenden Gremien. Wo mehrere Preisrichter sich einigen müssen, ist üblicherweise die entschiedene Haltung eines Künstlers und seiner Arbeit nicht gefragt. Gefragt ist der Kompromiß, der kleinste gemeinsamer Nenner.

Es gibt nach meiner Überzeugung keine "Kunst am Bau". Für mich gibt es den Bau, und es gibt Kunst, jedes muß sich allein behaupten können: die Architektur ohne beschönigende, dekorative Zutat, das freie Kunstwerk - in meinem Fall die Skulptur - ohne Gebäude als Stütze oder als Kulisse.

Wenn jemand eine meiner Skulpturen besitzen will, so erwarte ich, daß er meine Arbeit kennt und schätzt und daß er mir Vertrauen entgegenbringt. Unter diesen Voraussetzungen mache ich jedem, der (trotzdem) eines dieser Werke für einen Zusammenhang mit Architektur erwerben möchte, folgenden Vorschlag.

Ich stelle für ein halbes Jahr oder auch länger eine Arbeit meiner Wahl der Architektur gegenüber. Erst nach Ablauf einer solchen Frist soll sich der Auftraggeber zu einem Ja oder einem Nein entschließen. Heißt die Entscheidung nein, so habe ich über die Erstattung der reinen Unkosten hinaus keine Forderung.

Anmerkungen

Kapitel 1 Aspekte der Plastik nach 1945

1 Hofmann 1958, S. 18

2 Trier 1955, S. 9

3 Badt 1963, S. 135 ff.

4 Kat. Basel 1980, S. 15

5 Kat. Frankfurt 1978, S. 5

Badt äußerte sich vergleichbar: "Die Plastik und Skulptur bringen körperliche Gebilde hervor. Die Dreidimensionalität ist ihr Grundcharakteristikum, das sie mit dem leeren Raume der alltäglichen Wahrnehmung teilt." Badt 1963, S. 12

6 Moholy-Nagy 1928/1968, S. 7

7 Jantzen 1938, S. 12

Bei Jantzen fehlt eine nähere Beurteilung des Raumbegriffs von Riegl. Badt machte Riegl dafür verantwortlich, daß das Raumproblem mit diesem Stellenwert in die Kunstgeschichte eingegangen ist. In "Raumphantasien und Raumillusionen" machte Badt, . . . dargestellt anhand verwirrender Komposita mit 'Raum' (Badt 1963, S. 20 ff.), . . . das Dilemma des kunsthistorischen Raumbegriffs bewußt. Badt verwirft in einer detaillierten Kritik Riegls . . . Definition des Raumes als 'Negation der Stofflichkeit und Individualität' (ebd. S. 45) .

8 Vogt-Göknil 1951, S. 9 ff., Vogt-Göknil stellt die Schmarsow'sche Auffassung ebenfalls im Kontrast zu Riegl dar. Schmarsow hatte 1905 als erster auf die Theorien Riegls geantwortet.

9 Vogt-Göknil 1951, S. 13 ff.

10 Vogt-Göknil 1951, S. 24

11 Raphael 1984, S. 318

12 Vogt-Göknil 1951, S. 46

13 Vogt-Göknil 1951, S. 89

14 Vogt-Göknil 1951, S. 55

15 Brinkmann 1922. Es scheint der Verdienst Brinkmanns zu sein, Plastik und Raum in einer wechselseitigen Einflußnahme und Beziehung zu sehen, so daß er Plastik als auf den Raum wirksam und den Raum plastisch versteht. Hierzu bietet er ein anschauliches Modell am Beispiel des Treppenraums von Schloß

Blois an: "Um recht deutlich zu verstehen, was solche Raumagglomeration bedeutet, denke man sich diesen Treppenraum in Wachs modelliert, ...die in Plastik übersetzte Raumform. Es wäre für die Erziehung des anschaulichen Denkens höchst lehrreich, eine Reihe solcher Ausgußmodelle herzustellen. Sie würden mit einem Schlag den Wandel der Stile im Räumlichen verdeutlichen"; ebd. S. 10/11

- 16 Die Kapitelüberschrift lautet programmatisch. "Der Raum ist nicht unmittelbares Objekt künstlerischer Darstellung". Raum ist für Badt nicht darstellbar, sondern zu gestalten, Plastik 'verhält' sich zum Raum. Badt 1963, S. 11

- 17 Badt 1963

Unter der Betrachtungsweise einer philosophischen Definition des Raumes bekennt sich Badt mit dem Begriff "Ort" zur aristotelischen Theorie des Raumes, und in diesem Zusammenhang möchte ich vorausweisend auf das Vorwort von Günter Ulbricht zur ersten Rückriem-Monographie, "Ulrich Rückriem, Skulpturen 1968 - 1973", Köln 1973, verweisen, in dem Ulbricht den Raumbegriff von Rückriem an dieses Verständnis von Ort anbindet. "Vielmehr ist der Ort-Raum (topos in der Plastik des Aristoteles) bei ihm mitentscheidend für das Wesen der Plastik", Kat. Rückriem 1973, S. 7

- 18 Hofmann 1958, S. 154 ff.

- 19 Kat. Basel 1984, S. 124 ff.

Die Kunst der Nachkriegszeit wurde plötzlich in Ausstellungsprojekten aufgearbeitet und somit als historisch eingebundene Entwicklung der Kunst verstanden. Die Kataloge zu diesen Ausstellungen konnten, obwohl sie diese Ausführungen betreffen, nicht mehr berücksichtigt werden, deshalb nenne ich sie an dieser Stelle: "1945 - 1985 - Kunst in der Bundesrepublik Deutschland", Nationalgalerie Berlin (27.9.1985 - 12.1.1986), parallel dazu in London "German Art in the 20th Century" und in Bonn "Aus den Trümmern - Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945 - 1952: Neubeginn und Kontinuität", Rheinisches Landesmuseum Bonn. Es scheint, als habe die Ausstellung "Westkunst", die 1981 in den Kölner Messehallen veranstaltet worden war, das Bewußtsein um diesen bisher wenig beachteten Abschnitt der Geschichte als Kunstgeschichte bewußt gemacht. Vgl. Kat. Köln 1981. Seither ist es zudem

das Bestreben jeder Ausstellung zur Kunst dieser Zeit durch den Zeitpunkt des Beginns und der Auswahl der Exponate die politische Wirkung des "Dritten Reichs" auf die Kultur als Zäsur (Westkunst), Neubeginn (Berlin) oder Kontinuität (London) zu diskutieren. Ich betrachte ausschließlich die Entwicklung der Plastik, die nur einen Teil dieser komplexen Fragestellung bildet.

20 Das Lehmbruck-Museum Duisburg zeigte bis zum 13.10.1985 die Ausstellung "Bernhard Heiliger - Retrospektive", die belegte, daß sich Heiligers Formensprache in Abständen von Dekaden veränderte. Vgl. Morschel 1972. Morschel veröffentlichte die erste Übersicht zur Entwicklung der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre, in der er die Plastik nach regionalen Zentren und Schulen gliederte. Morschel spricht der 'Berliner Schule' mit Hartung, Heiliger, Gonda und Uhlmann eine besondere Bedeutung und Wirkung zu. Es erscheint mir jedoch verkürzt, künstlerische Entwicklungen und einzelne Persönlichkeiten in der Kunst des 20. Jahrhunderts an 'Regionalstile' oder Schulen festzumachen. Insofern ist die Methode dieser Arbeit über Rückriem, nach der Struktur eines Werkes zu fragen, die Behauptung eines anderen Ansatzes, der aus dem Werk Bedingungen und Intentionen vermitteln will.

21 Die Kirche wurde nach Wotrubas Tod (1975) fertiggestellt und am 24.10.1976 eingeweiht. Ich zitieren sie in diesem Zusammenhang, weil sie in den extremen Gegensätzen zu den bekannten figurativen Skulpturen von Wotruba die Raumauffassung als das Ziel der Plastik ausdrückt, womit nicht gesagt ist, daß die Kirche nach strengen Kriterien der Architektur gestaltet ist.

vgl. Werner Hofmann, Gebaute Skulptur, in: Wotruba 1977, S. 221 ff.

22 Morschel 1972

zu Hermanns, Kat. Münster 1984; dort befinden sich weitere Literaturangaben; zu Kricke, Kat. Stuttgart/Münster 1976; mit umfassenden Literaturangaben

23 Diese von Künstlern in Gestalt dreidimensionaler Werke intendierte Raumdarstellung, die Badt als Aufgabe und Möglichkeit der Plastik ablehnte, macht deutlich, daß der kunsthistorische und der von Künstlern geprägte Raumbegriff nahezu

im Abstand von Epochen versetzt erscheint. Zumindest verbal können Zitate von Bildhauern belegen, daß die Raumvorstellung im tektonischen Formaufbau einer Plastik als Raumdarstellung impliziert war, wofür in besonderer Weise auch Maillol zu zitieren ist, wenn er sagt: "Ich suche Architektur und ihren Raum. Die Skulptur bedeutet soviel wie Architektur,..." (zitiert nach Trier 1980, S. 193).

Ähnliche Aussagen ließen sich von vielen Bildhauern zusammenstellen, wobei die komplexe Beziehung der Gattungen Architektur und Plastik innerhalb des Konstruktivismus noch nicht ausdrücklich berücksichtigt ist.

- 24 Weitere Bezeichnungen für diese Kunstrichtung sind Rejektive Art, ABC-Art, Literalist Art, Cool-School, Serielle Kunst, Nachkubistische Plastik, vgl. Enno Develing, Was ist Minimal Art?, Kat. Düsseldorf 1969, S. 5 ff.

Im Vorwort bindet Karl Ruhrberg die Minimal Art an den europäischen Konstruktivismus an: "die damaligen Vorschläge der Russen Tatlin, Rodschenko und Malewitsch, Lissitzky, des jungen Gabo, der Niederländer um Mondrian und Vantogerloo, schließlich auch des Bauhauses wurden konsequent zu Ende gedacht und selbständig weitergeführt." "Diese Verwandtschaft des bildnerischen Denkens und der geistigen Haltung" kommt in einigen Bezeichnungen, die jedoch nicht von den Künstlern stammen, zum Ausdruck, Beispielsweise gab es in Moskau 1928 eine "ABC-Gruppe konstruktivistischer Architekten", der Lissitzky angehörte.

vgl. Barbara Rose, A B C Art, veröffentlicht in Battcock 1968, S. 275 ff.

Der Begriff "Literalist Art" stammt von Michael Fried, vgl. Battcock 1968, S. 116, "Nachkubistische Plastik" lenkt den Blick auf die Wurzel der konstruktivistischen Kunst, wie sie Malewitsch theoretisch dargelegt hat; "De Cézanne au suprématisme", Lausanne 1974.

- 25 Der Aufsatz von Wollheim ist veröffentlicht in der Anthologie zur Minimal Art von Gregory Battcock, Battcock 1968, S. 387 ff. Wollheim kritisierte die Erscheinungsformen der Objekte, "they have a minimal art-content", an ihnen sei wenig Differenziertes zu erkennen, "it comes not from the artist but from a non artistic source like nature or the factory". (S. 387)

Ausgehend von der Entscheidung Duchamps, ein Urinoir zu Kunst zu erklären (1917) wurde für Wollheim Bildende Kunst literarisch und eine Art "Muster" ohne Individualität: "in philosophical language, a literary work of art is a type,..." .. it is not that there are other urinals exactly like Duchamp's, but that Duchamp's does not owe its differentiations from them..." (S. 394). Aus dieser Kunstauffassung, die einerseits die Struktur und Gestaltinhalte an keiner Stelle anspricht und somit nicht erkennt. und andererseits m. E. stark an Benjamins Schrift "Über das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit" angelehnt ist, um implizit von einem Kunstwerk "Aura" zu verlangen, kommt Wollheim zu der Forderung, das Kunstwerke aus "Arbeit" entstehen sollen, wobei Arbeit Können im Sinne eines handwerklichen Vermögens meint.

"For the production of an art object consists, first of all, in a phase that might be called, perhaps oversimply "Work" tout court: that is to say, the putting of paint on canvas, the hacking of stone, the welding of metal elements". (S. 396)

Paradoxerweise, so will es scheinen, gibt Wollheim mit der Kritik an Minimal Art durch seine Forderung, wie ein Künstler zu arbeiten habe, an dieser Stelle verbal die Grundzüge einer auf die Minimal Art nachfolgenden Kunsterscheinung vor; exakt auf diese Grundhandlungen reduziert, schaffen Rückriem und Richard Serra das, was als Prozess-Kunst bezeichnet wurde. Bei Rückriem sind es mit Videos dokumentierte Arbeitsvorgänge, die er 1971 mit Gerry Shum produzierte, bei Serra sind es die "Splashes" von 1968, mit flüssigem Blei ausgegossene Raumecken.

- 26 Moholy-Nagy gründete 1937 in Chicago das "New Bauhaus", Josef Albers war von 1933 - 1944 Lehrer am Black Mountain College in North Carolina, Walter Gropius, der Gründer des Bauhauses, war von 1937 - 1953 Professor an der Harvard University in Cambridge, Mies van der Rohe emigrierte 1938 in die USA.
- 27 Tony Smith, Remarks on Modules, deutsch, in: Kat. Düsseldorf 1969, weitere bibliographische Hinweise auf Statements finden sich bei Lippard 1972; ferner "Talking with Tony Smith" by Samuel Wagstaff, Jr, in: Battcock 1968, S. 381 ff.

- 28 Moholy-Nagy sieht im gestaltenden Umgang mit Licht die Zwischenstufe von kubistischer Tradition, die mit Farbtextur Körper materiell darstelle und der aus ihr entwickelten Konstruktion von Volumen; "statt farbe:licht" lautet die Überschrift des Kapitels, ^(indem) es heißt: "durch Spiegelung und reflexe dringt die Umgebung in die Bildebene ein, die seit dem Impressionismus erstrebte flächenhaftigkeit wird aufgelöst. ...die Überwindung der Fläche nicht zur Plastik, sondern zum Raum hin." Moholy-Nagy 1928/1968, S. 88 - 90
- Der Begriff der Entmaterialisierung, der auch im Suprematismus von Malewitsch enthalten ist, wurde zu einem zentralen Anliegen der Minimal Art, die Materialität und Stofflichkeit der Objekte ablehnte. Unter dem Titel "Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972" gibt später Lucy Lippard die Kernphase dieser Entwicklung chronologisch-dokumentarisch wieder. Lippard 1973
- 29 Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den Begriff der "horizontalen Dimension" von Vogt-Göcknil (Vogt-Göcknil 1951, S. 89), wodurch die Architektur als 'gerichteter Raum' definiert wurde. In ähnlicher Weise spricht Lorenz Dittmann bei Caro von 'Richtungsbahnen', um die raumwirksamen Momente in der Plastik Caros zu beschreiben, in: Jaeger/Lütke 1983, S. 271ff.
- 30 Kat. München 1979, Battcock 1968, S. 116 ff., Jaeger/Lütke 1983, S. 271 ff, Kat. Düsseldorf 1985
- 31 Caro lehrte von 1953 - 1973; in der Ausstellung Primary structure 1966 in New York waren ausschließlich seine Schüler mitvertreten, vgl. Kat. Düsseldorf 1967
- 32 Kat. Düsseldorf 1972
- "Die Denkweise Erwin Heerichs, der geistige Hintergrund seiner Arbeit, wird bestimmt durch ein exaktes Ordnungsschema mathematischer Gesetzmäßigkeit, das er in seinen vielfältigen Erscheinungsweisen und Prozessen strukturell sichtbar zu machen sucht." K. H. Hering, ebd. S. 2
- 33 erschienen in deutscher Übersetzung unter dem Titel "Kunst und Sehen", eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965
- Die Schrift von Max Wertheim über Gestalttheorie wurde 1921 verfaßt und abgedruckt in: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Erlangen 1925

- 34 Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard 1964
"Es ist ebenso wahr, daß die Welt das ist, was wir sehen,
als daß wir dennoch lernen müssen, sie zu sehen." ebd. S.
18, zitiert nach Zaugg 1980, S. 41
von vergleichbarer Wirkung war die Schrift von Henri Focillon,
La vie des Formes, Paris 1954
- 35 Kat. London 1971, S. 11

- 36 Schlemmer wurde von Gropius als Leiter der Bildhauer-Abteilung und der Bauhausbühne berufen, an der^{ten} das Problem der Figur im Raum in einer Symbiose aus plastischer Gestaltung der Figuren des Triadischen Balletts mit statuarischen Kostümen und einer nahezu geometrisch strengen Choreographie dieser Figuren im Bühnenraum behandelte; vgl. Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, Die Bühne im Bauhaus, Mainz 1968
- 37 An dieser Stelle möchte ich auf die Dissertation von Gail Kirkpatrick verweisen. (Institut für Kunstgeschichte Münster) Die Arbeit behandelt die Beziehung zwischen bildender und darstellender Kunst am Beispiel von Merce Cunningham und berücksichtigt auch die Choreographie von Morris. In Diskussionen mit Gail Kirkpatrick erhielt ich die Anregungen zum Verständnis dieser Zusammenhänge von Tanz und Plastik.
- 38 de Vries 1974
- Andreas Franzke setzt den Beginn der Objekt-Kunst mit der 'Gitarre' aus geschnittenem Eisenblech und Draht von Picasso aus dem Jahre 1912 an ; Franzke 1982, S. 43. Mit dem Ready-made als 'Object trouvé' beginnt Marcel Duchamp 1913 die konzeptuelle Interpretation dieses Begriffs, der vornehmlich dreidimensionale Arbeiten von Maler-Plastikern bezeichnet, ein Kontext, der auch für die Verwendung bei Judd von Bedeutung ist, da Judd zunächst mit Malerei begann, die konstruktivistischen Tendenzen verpflichtet war. Insbesondere im russischen Konstruktivismus findet sich der Begriff 'Objekt'. Bei Mondrian lassen sich Überlegungen nachweisen, die das theoretische Problem Judds vorformulieren, indem Mondrian die Bildfläche in die von ihm bekannte Geometrie einteilte, um reduzierte Formen auf der Fläche zu erzielen, die ihrerseits jedoch nicht als 'Objekt' verstanden werden sollte. An diesem Punkt setzt die Theorie amerikanischer Künstler an, die nach dem plastischen Objekt-Charakter von Bildern fragen, vgl. Max Imdahl, Is it a flag, or is it a painting?, Imdahl 1981, S. 69 ff.
- 39 de Vries, 1974, S. 120
- 40 Eine kritische Stellung zum Objekt bei Judd bezieht Michael Fried: "Art an Objecthood", in: Battcock 1968, S. 116 ff.
"For both, Judd and Morris, however, the critical factor is

shape... And shape itself is, in his system, 'the most important value.' The shape is the object: at any rate, what secures the wholeness of object is the singleness of the shape." Fried's Position behauptet "shape as a medium of painting" und spricht damit dem Begriff jede Bedeutung als Objekteigenschaft ab. Battcock 1968, S. 119/120

41 de Vries, 1971, S. 120

42 Das amerikanische, sich explizit von der europäischen Kultur abgrenzende Bewußtsein hat Julian Heynen in der Kunsttheorie von Newmann herausgestellt ;es läßt sich ebenso auch bei Ad Reinhardt in seinen Schriften belegen. vgl. Heynen 1979; Reinhardt 1984.

In diesem Zusammenhang hat Jutta Held das ideologische Moment der Minimal Art kritisiert, "So berufen sich diese Künstler vorbehaltlos auf die amerikanische Gegenwart. Diese ungeschichtliche Legimitation ließ sich gut mit ihrer Berufung auf die angeblich zeitlosen Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Wahrnehmung als Grundlage ihrer Kunst verbinden (S. 671) ...Mit der Sensibilisierung des Wahrnehmungsvorgangs, dem Bewußtsein seiner eo ipso ästhetischen Reaktionsweise, werden dem Publikum mit den Veranstaltungen der Minimalisten die Augen für den Reiz der Warenästhetik mit ihrem marginalen Differenzierungen geöffnet. Denn Inhalte werden in dieser Kunst nicht geboten, sie werden als gleichzeitig angesehen - das ist genau das, was die Reklame mit dem Anpreisen eines jeden beliebigen und auswechselbaren Gegenstandes bei den Konsumenten erreicht. (S. 674); Held 1972

43 Die detaillierte Beschreibung versteht Zaugg im Untertitel ausdrücklich als das "Wahrnehmen einer Skulptur". Zaugg reflektiert die Bedingungen der Wahrnehmung, unter die Judds Kuben durch Material, Proportion, Anzahl, Anordnung und Umgebung gestellt sind, und kommt zu dem Schluß; "Es ist ein System von Wahrnehmungszeichen Kein äußerliches Gesetz kann sich anmassen, dieses Zeichensystem, das sein eigenes Gesetz enthält, zu regulieren. Das Werk ist sein eigenes Gesetz." Zaugg 1980, S. 84

In diesem Befund, den Zaugg in einem ebenso geschlossenen System von Sprache konstruiert, liegt meiner Meinung nach die Divergenz zur Kritik von Jutta Held. Die ideali-

stische Modulform bei Judd sowie die gleichermaßen idealistische Theorie bieten Judd die Möglichkeit, sich ein Refugium zu schaffen, in dem weder Kritik noch Kriterien geltend gemacht werden können.

- 44 Kat. New York 1967, dort Abb. von Werken di Suveros, S.24-27
die vergleichbaren Werke von Andre in: Kat. New York 1978, S.23/24
dort befindet sich eine umfassende Bibliographie, S.86ff
Später entwickelte Andre ein System von Verzapfungen, das
in der Ganzheit einer Plastik das Motiv darstellt. Zu diesen
Motiven finden sich interessante Darstellungen von
komplizierten Techniken der Holzverzapfung, die sowohl in
der Struktur wie der Intention mit Andres Holzplastiken
vergleichbar sind, in: Kigor Seike, The Art of Japanese
Joinery, New York/Tokio 1979
- 45 Kat. New York 1978, S. 27
- 46 ebd. S. 28, Enno Develing, "Sculptur as place", in: Art an
Artist 8/November 1970, S. 18 ff.
- 47 Badt 1963, S. 11 und 69
- 48 de Vries 1974, S. 198
- 49 de Vries 1974, S. 202
- 50 Die Ausstellung "Scale as Content", die 1967 in "The Corcoran
Gallery of Art" in Washington D. C. stattfand, hatte genau
dies zum Thema. Newmann, Bladen und Tony Smith realisierten
jeweils eine Plastik, die eigens für die Museumsräume ge-
schaffen worden waren. In dieser Ausstellung kündigte sich
eine Konzeption an, die heute mit dem verwässernden Begriff
"Installation" eine Flut von Kunstaussstellungen bewirkt
hat, die oftmals den Anspruch einer nur auf den jeweiligen
Raum bezogenen Plastik erheben. Eine tatsächliche raumab-
hängige Plastik-Installation, bei der die Wirkungsweise und
Intention der Minimal Art von Carl Andre erfahrbar wurde,
fand 1984 im Kunstverein Münster mit der Arbeit "The peace
of Münster" statt.
- 51 Das idealistisch geschlossene System von Judd schließt
jeden Inhalt, der über die Gestalt und deren Struktur hin-
ausgeht, aus, so daß die von Richard Wollheim und Jutta Held
vorgeworfene Inhaltslosigkeit der Minimal Art gerade positiv
verstanden, nur werkimmanente Inhalte und Bedeutungen zuläßt.
Die "Widmungen" wie 'Peace of Münster' oder '97 steel line
for Professor Landois' während der Ausstellung 'Skulptur 1977'

in Münster sind lediglich als Anlaß und Vorwand zu beurteilen, die keine Denkmal-konstitutive Wirkung haben können. Diese Art "literarischer Form" (Wollheim) drückt eine private Haltung als 'Hommage' aus.

vgl. Dan Graham, A Minimal Future? Models and Monuments, in: Arts Magazin 41, Nr. 5 März 1967, S. 32 ff.

- 52 Die liegende oder, passiv verstanden, lagernde Figur, wie sie für Moore charakteristisch wurde, ist hier nicht gemeint. Wotruba urteilte 1951 über die "Horizontale Vision" einer seiner Figuren: "Eine Architektur des Formlosen"; Wotruba 1977, S. 65. Die horizontale Kompositionsachse wurde bereits bei Plastiken von Chillida geltend gemacht und in Zusammenhang mit Giacomettis "La Femme égoïste" von 1932 gebracht - einer sockellosen, insektoid erscheinenden Plastik, die als Inkunabel der Bodenplastik gesehen wurde (Blume). Unter der Prämisse eines an die Bodenplastik gebundenen Raumbegriffs handelt es sich meiner Meinung nach bei diesen Beispielen aber um liegende Figuren, die eine anthropomorphe Weise der Haltung darstellen. Die erste Bodenplastik stammt, soweit ich sehe, von Berto Ladera, "Die Stunden und die Tage Nr. 1", 1958 - 59 (Abb. Trier 1960, Nr. 178). Ladera nutzte die Erdbodenfläche als Reliefhintergrund, wie er sonst von der Wand gebildet wird, insofern ist es eine Wendung um 90°, die Komposition der mehrteiligen Plastik unterstützt diesen Eindruck, daß die Konstruktion Caros sich von Ladera abgrenzt, indem die Bodenfläche als Strecke begriffen wird. Vielleicht läßt sich das Gemeinte sprachlich in der Unterscheidung Bodenrelief (Ladera) und Bodenplastik (Caro) fassen. Thomas Deecke hat auf diese zu nuancierende Benennung hingewiesen: "die Plastiker und Skulpteure, oder einfacher die 'Erfinder' der minimalistischen Objekte und Skulpturen beziehen ihre Orientierung in viel stärkeren Masse vom Raum selbst, und von seinen sichtbaren, beschreibbaren und definierbaren Grenzen, den Wänden, dem Boden und der Decke, also den Flächen schlechthin, auf die sie sich beziehen,..." in: Kat. Münster 1980, S. 94

- 53 Die 'Motorische Wirkung' als Postulat an die Architektur hatte Max Raphael gefordert, vgl. Anm. 11
Unter gestalttheoretischen Aspekten behandelt Arnheim die

Wandlung einer Form bei Drehung der Achse, Arnheim 1965, S. 72 ff. Kap. "Wechsel der Raumlage". "Gelängte Formen, deren Ausrichtung in der Fläche nur durch einen kleinen Winkel von der vertikalen oder horizontalen Achse abweicht, zeigen einen kräftigen Zug in die strukturell starke Richtung. Die Form der Bildelemente gibt Achsen an, und die Achsen schaffen gerichtete Kräfte." Arnheim 1965, S. 15

54 de Vries 1974, S. 209

55 In diesem Zusammenhang ist auf den Aufsatz von Marianne L. Teuber, Formvorstellungen und Kubismus oder Pablo Picasso und William James, Kat. Kubismus, Köln 1982, hinzuweisen, in dem die Autorin über den von mir gesteckten zeitlichen Rahmen hinaus die Entstehung und Entwicklung psychologischer Lehren im 19. Jahrhundert und deren möglichen Einfluß auf den Kubismus untersucht. Entgegen der von der Kunstgeschichte getragenen Lehrmeinung, die im Titel der Schrift von Malewitsch zusammengefaßt erscheint, formuliert Marianne Teuber die These, "daß eine neue Auffassung von Form und Raum im Kubismus eine Rolle spielte. Wir glauben, daß die neuen Ideen zur Wahrnehmung von Form und Raum, wie sie zuerst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formuliert wurden, die Kunst des Kubismus beeinflussten." ebd. S. 49

56 Vor dem Hintergrund dieser reziprok auf den Kubismus bezogenen Definition von Minimal-Plastik, derzufolge ausschließlich die einfachen, geometrischen Volumen und Formen der Minimal Art als "nach- oder neokubistische" Ausdrucksweise entsprechen würden, kann an dieser Stelle die Frage aufgeworfen werden, ob es demnach erlaubt sein kann, die Skulpturen aus der Zeit nach dem Kubismus beispielsweise von Laurens oder Lipchitz, als "Kubistische Plastik" zu bezeichnen? Jörn Merkert, der diese Frage zuerst angesprochen hat, beantwortet sie mit Lösungen innerhalb dieser Werke: "Der Wunsch, auch die letzten Reste dieses Illusionismus zu beseitigen und der Drang, die autonome räumliche und dingliche Qualität der Form- und Farbbeziehung voll zu realisieren, führten konsequent zum Relief." ... "Was der Kubismus in der Malerei erreicht hatte, die Möglichkeit, Raum ohne illusionistische Hilfsmittel anschaulich zu machen, schlägt in der Skulptur in Verlust an Räumlichkeit um." Und abschließend findet

Merkert in der tatsächlichen "Durchsichtigkeit und Raumdurchlässigkeit der Skulptur", belegt durch die "Schreitende" von Archipenko von 1912, zur behaupteten Lösung der "kubistischen" Plastik, eine Bezeichnung, die ich nun aufgrund der Ausführungen nur für die Minimal Art geltend machen möchte. Merkert, in: Kat. Berlin 1970, S. 17 ff.

57 de Vries 1974, S. 197

58 Kat. Basel 1980, S. 178, vgl. auch Kat. Münster 1977, Bd. II, S. 35

59 Kat. Bremen 1986

Kapitel 2 Entwicklung des Werkes von Ulrich Rückriem

1 Die zahlreichen Erinnerungen und Anekdoten hatten nicht immer den Rang einer historischen Quelle, zumal auch Widersprüche deutlich wurden. Es war z. T. nicht möglich, exakte zeitliche Daten zu eruieren, wodurch sich chronologische Ungenauigkeiten beim Frühwerk sowie bei der Rekonstruktion der entscheidenden Zeit von Herbst 1967 bis Herbst 1969 ergeben werden.

2 Berichtet von Walter Recker, dem Kunsterzieher Rückriems.

3 In bisherigen biographischen Angaben ist diese Reise immer herausgehoben und als 'einjährige' Reise auf das Jahr 1961 oder 1962 datiert. ^{worden!} Nach Auskunft von Heinz Viehöver waren es tatsächlich drei Monate, von November 1962 bis März 1963. Rückriem war 1962 noch im Arbeitsverhältnis an der Dombauhütte beschäftigt; als freier Bildhauer begann er 1963 mit 24 Jahren.

4 Rückriem konnte mit Freunden einige Räume der Burg Nörvenich mieten, u. a. wohnten dort die Maler Bernd Völkle und Dieter Hartmann, andere Freunde waren Musiker. Diese Art Wohngemeinschaft bestand in lockerer Form bis etwa 1964. Ulrich Rückriem heiratete 1963 Heidi Bochnik aus Düren, 1964 wurde die Tochter Regina, 1966 die Tochter Juliane geboren. Rückriem war mit seiner Familie bis 1971 beim Einwohnermeldeamt in der Gemeinde Nörvenich gemeldet, er hatte aber bereits im Winter 1969 Nörvenich verlassen.

- 5 In Düren existierte ein Personenkreis, der zu der Zeit das kulturelle Leben der Stadt prägte; zu ihm gehörten der Kunsterzieher Walter Recker, Ernst Matthes und Heinrich Appel, Museumsdirektor des Leopold Hoesch-Museums, der Spezialist für Plastik war. Er hatte 1934 zu diesem Thema in Köln promoviert (Nieder-rheinische Skulpturen von 1560-1620, Diss. Köln 1934), und später zu Maillol und zum Thema der Bauplastik veröffentlicht. Diese Personen ließen sich von Rückriem porträtieren, möglicherweise hat Rückriem durch den Kontakt zu diesen Personen erste Kenntnisse über die Geschichte der Plastik bekommen.
- Ich bedanke mich an dieser Stelle für zahlreiche Hinweise und großzügige Unterstützung bei Frau Antje Kind-Hasenclever und Herrn Walter Recker.
- 6 Die New York-Reise ist immer nur bei Rückriem erwähnt worden und läßt sich in keiner Palermo-Biographie belegen. Bill Bollinger war aufgrund einer Ausstellung in der Galerie Ricke in Köln gewesen, wo Rückriem ihn kennenlernte. Rückriem setzte die Einladung sehr spontan um, so daß er unmittelbar nach der Ausstellung (im Winter 1967) in New York eintraf. Durch die Vermittlung von Kasper König, der zu dieser Zeit in New York lebte, bekam Rückriem Kontakt zu Carl Andre.
- 7 Dieser Befund trifft ebenso auch auf viele Selbstaussagen von Bildhauern zu, es ließen sich beispielsweise Zitate von Maillol, Moore oder Wotruba treffend auf die Werke Rückriems beziehen, ohne jedoch damit die eigentliche Form seiner Skulpturen zu beschreiben. Diese bei Trier veröffentlichten Aussagen (Trier 1980) zeigen, daß jene Bildhauer, die das Volumen eines Blocks gestalten, zu ähnlichen, aber verallgemeinernden Formulierungen finden.
- 8 Propyläen Kunstgeschichte, Hrsg. von Smith, Hunter und Vogt, Frankfurt 1978, Bd. 13 "Kunst der Gegenwart", S. 160
- 9 Um diese Bedeutung zu betonen ließ Rückriem eine exakte, geologische Beschreibung des Gesteins von Anröchte veröffentlichen.
- 10 Als meine Arbeit im Herbst 1982 mit der Zustimmung von Herrn Rückriem begonnen wurde, gab es zwar zahlreiche Rezensionen von Ausstellungen und Kataloge mit ausschließlich einleitenden Texten, aber darüber hinaus keine Publikation zur Analyse der Werke. Der Kat. Rückriem 1985 und die darin veröffentlichten Aufsätze von Ursula Franke und Benjamin H.D. Buchloh konnten nicht mehr berücksichtigt werden, da das Manuskript bereits geschrieben war. Deshalb sei hier ergänzend gesagt, daß Buchloh erstmals auf Einflüsse des Konstruktivismus bei Rückriem in Gestalt der Linie

(Schnitte, Spaltungsnähte) als von Rodtschenko entwickeltes Kompositionsmittel aufmerksam macht (Kat. Rückriem 1985, S. 54ff). Ursula Franke bindet den technisch-prozesshaften Aspekt in das philosophische Verständnis von Kunstbegriffen ein, demzufolge "techné" in der griechischen Antike die Arbeitsprozesse als Kunst miteinschließt (Kat. Rückriem 1985, S. 7off).

- 11 Nach Aussage und Beschreibung Rückriems handelte es sich dabei um ein Maßwerk nach Art des sogenannten Stil "flamboyant".
- 12 Domgalerie Köln, Januar 1964, Leopold Hoesch-Museum Düren, Herbst 1964, dort die Kat. Nr. 25, 29, 30, 37.
- 13 vgl. zu Picasso, Kat. Berlin/Düsseldorf 1983, Abb. S. 327 zu Derain, Kat. Basel 1984, S. 5, Textabbildungen
- 14 Moore 1972, S. 138
- 15 Im Zusammenhang mit den "Autonomen Zeichnungen", die hier nicht behandelt werden, habe ich die gotischen Konstruktionselemente ausführlich darlegen können, weil sie dort durch die Verwendung von Tesafilm gewissermaßen transparent bleiben, wohingegen die Methodik an den Steinskulpturen nicht sichtbar abzulesen ist, sondern nur Mittel der Gestaltung. vgl. Kat. Rückriem 1985, S. 41
- 16 Maurice Lipsi wurde von Rückriem in einem Interview mit W. Sharp erwähnt, Sharp 1971, S. 46. Roger van Gindertael verfaßte eine Lipsi-Monographie, in der alle Werke, Daten und Veröffentlichungen aufgeführt sind; Gindertael 1965
- 17 Kat. Rückriem 1964, S. 2.
- 18 Die Porträtköpfe in Hannover sind nur im Bestandskatalog der Landesgalerie veröffentlicht. Kat. Hannover 1957, Abb. S. 294
Eine kurze Entwicklungsgeschichte der Porträtplastik seit der florentinischen Frührenaissance bieten die Studien zum Werk von Adolf von Hildebrandt von Angelika Hass. Hass 1984, S. 24ff
- 19 Im Kat. Dortmund 1967 sind zwei Arbeiten aus dem Besitz von Schulze-Vellinghausen aufgeführt, die jedoch heute verschollen bzw. zerstört sind.
- 20 Sharp 1971, S. 43
- 21 Kat. New York 1976, Abb. S. 25/26
- 22 Ich danke Herrn Friedrich A. Scheidt, Essen; für Hinweise zur Beschreibung dieser Plastik.
- 23 Kat. Duisburg 1982
- 24 Kat. Düsseldorf 1967, S. 9

- 26 Imdahl 1981, S. 69 ff. Imdahl zitiert den französischen Originaltext van Doesburgs, der den Begriff 'Konkret' 1930 im Manifest "Art Concret" veröffentlichte. "Art Concret" war zugleich die Antwort van Doesburgs auf "Cercle et Carré", eine Zeitschrift, herausgegeben von M. Seuphor und einer Gruppe von Künstlern um Vantongerloo und Mondrian; vgl. Kat. Münster 1978, S. 8 ff. "Cercle et Carré" propagierte den 'Neoplastizismus' von Mondrian und eine ungegenständliche Malerei, die vom Kubismus ausgehend, Motive abstrahierte, "Art Concret" bekannte sich zum Elementarismus van Doesburgs, der gegenstandslose Malerei propagierte, bei der ohne Bezug "mit unserer organischen Struktur" (van Doesburg) jede außerbildliche Bedeutung abgelehnt wurde: "Peinture concrète et non abstraite, parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface." zitiert nach Imdahl, 1981, S. 54
- 27 Kat. Rückriem 1986
- 28 Kat. Rückriem 1983, dort ist erstmals auf S. 66 ein Ehrenmal Rückriems veröffentlicht.
- 29 Kopien der Protokolle wurden mir vom Archiv der Gemeinde Nörvenich zur Verfügung gestellt, darüber hinaus waren keine Unterlagen mehr erhalten; Brief an den Verf. vom 25.11.1983.
- 30 Zuerst veröffentlicht in Kat. Rückriem 1983, S. 75; im Gemeindearchiv existieren keine weiteren Unterlagen.
- 31 Es gibt leider keine Photographie, die diese Konzeption deutlich wiedergibt, da der Verf. erst nach der Renovierung Aufnahmen machen wollte und nicht damit gerechnet hat, daß man das Denkmal an anderer Stelle verändert aufbauen würde.
- 32 Die Kreuzarme waren an den Enden aufgebrochen. Herr Rückriem hatte durch den Verf. brieflich ein massives Eisenkreuz an Stelle von Bronzeblech vorgeschlagen.
- 33 Kat. Nr. 134 und 135 sind im Kat. Rückriem 1970 als eine Arbeit a und b aufgeführt, um die Polarität von Vertikalität und Horizontalität zu betonen. Im Werkverzeichnis werden sie als zwei Skulpturen aufgeführt, wie es bei nachfolgenden Publikationen der Fall war.
- 34 Die Skulptur "Diabas" wird noch bedeutsam werden, so daß ich an dieser Stelle besonders auf sie aufmerksam mache.

- 35 George Kubler nennt dieses Phänomen den 'Individuellen Einstieg' "Jedes Menschen Lebenswerk ist zugleich ein Werk innerhalb einer Reihe, die sich über ihn hinaus erstreckt, in einer oder in beiden Richtungen, je nach der Position, die er auf dieser Strecke einnimmt. Neben den üblichen Koordinaten, die die Position des einzelnen bestimmen - sein Temperament, seine Ausbildung - ist außerdem der Augenblick seines Einstiegs von Bedeutung." Kubler 1982, S. 38
- 36 Jappe 1978, S. 33, ebenso zitiert von Hannelore Kersting, in: Kat. Rückriem 1984, S. 39. Die Lieferung konnte nicht durch Rechnungen, Lieferschein oder ähnliches belegt und datiert werden, da infolge eines Firmenwechsels keine Unterlagen mehr existieren.
- 37 Kat. Rückriem 1973, S. 2
- 38 Kat. Rückriem/Venezia 1978, S. 3
- 39 Hannelore Kersting sprach einmal in diesem Zusammenhang von "Fragmentcharakter" (Kat. Rückriem 1984, S. 39), "da die Teilstücke aus dem größeren Zusammenhang einer organisch gewachsenen Gesteinsschicht herausgerissen wurden". Dieser Bewertung kann ich nicht zustimmen, da gerade die Auswahl eines Teilblocks diesen zum Ganzen bestimmt; Fragment, Torso oder Non-Finito sind Begriffe, die bei den Skulpturen Rückriems nicht zutreffen und seiner Intention widersprechen. Das von ihm gewählte und bestimmte Material ist durch Entscheidung und Konzept eine Ganzheit, mögliche Fragmentierungen "hält der Block aus", wie Rückriem zu sagen pflegt, das meint, daß kleinere Zerstörungen von der Naturhaftigkeit eines Rohblocks absorbiert werden können.
- 40 J.W.Goethe, Über den Granit, in: Kat. documenta 7, Bd 1, S.5
- 41 Kat. Rückriem 1977, Rückriem 1978, Rückriem 1979, Benjamin Buchloh verwies auf die Analogie zur 'Word List' von Richard Serra aus dem Jahre 1967, Kat. Münster 1985, S. 57. Neben dem Prozeßcharakter soll hierbei vor allem auch die Gleichzeitigkeit aller technischen Möglichkeiten angesprochen werden, als Verweis, daß nicht mehr wenige Bildhauertechniken genutzt werden, sondern alle, die die Industrie heute praktiziert. "Die ersten Prozesse, die im Steinbruch mit dem Stein gemacht werden, wie Spalten und Schneiden - das ist praktisch der Anfang von allen Arbeiten, die ich seit zehn Jahren mache." Rückriem, in: Kat. Rückriem/Venezia 1978

- 42 vgl. Ursula Franke, Kat. Rückriem 1985, S. 72:
"Im Anfang des Nachdenkens ... versteht Aristoteles unter Kunst = techne, nicht nur die ästhetischen, die schönen Künste im heutigen Sinn, sondern auch die Handwerkskünste und Techniken, mit deren Hilfe der Mensch die Natur bearbeitet und in sie eingreift."
- 43 Die Forderung nach Materialgerichtigkeit, welche in der Plastik immer von Bildhauern hervorgehoben wurde, (vgl. Trier 1980, S. 29 ff.) entstammt aus architekturtheoretischen Überlegungen Sempers, die 1834 in "Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten" formuliert wurde: "Es spreche das Material für sich, und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmässigsten für dasselbe, durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein Jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik."
zitiert nach Hammer-Schenk 1985, S. 98
- 44 Der Begriff Einfachheit nach Arnheim 1965, S. 44: "Absolut gesehen ist ein Ding dann einfach, wenn es aus einer geringen Anzahl von Strukturelementen besteht. Relativ gesehen hat es Einfachheit, wenn in ihm ein komplexer Gehalt durch eine möglichst geringe Zahl von Strukturelementen organisiert wird."
45 zitiert nach Grassi 1980, S. 277/278
- 46 ebd. S. 210
- 47 Wie konsequent die modulare Grundform von Brancusi eingesetzt wurde, haben die Ausführungen von Friedrich Teja Bach dargelegt. Bach eruierte die Grundform an einer Plastik und er wies nach, daß Brancusi die Grundform der gesamten Anlage von Tirgu Jiu zugrundelegte, um den 'Tisch des Schweigens', das 'Tor des Kusses' und die 'Endlose Säule' durch die Zahlensymbolik zusammenzuschließen; Bach 1981
- 48 Die Grundform der Architektur kann hier nur in dieser vereinheitlichenden Weise angesprochen werden. In der Kunst des 20. Jahrhunderts haben u. a. Laszlo Moholy-Nagy,

Malewitsch, van Doesburg, Loos und Le Corbusier auf diese originär der Architektur zugeordneten Primärform aufmerksam gemacht. es sind euklidische Körper von großer Einfachheit, so daß Grundformen Indikator einer klassischen Kunstauffassung sind, die Gestaltung mit rational-strukturierenden Gesetzmäßigkeit anstrebt.

49 Poeschke 1980, S. 9

50 Kat. New York 1978, S. 28

51 Rückriem hatte Andres Plastiken erstmals im November 1969 bei Konrad Fischer in Düsseldorf gesehen.

52 de Vries 1979, S. 194

53 Pinkus-Witten 1977, S. 23, man vgl. auch die Ausführungen zu Beginn, wo die Kategorien von Schmarsow genannt wurden.

54 Pinkus-Witten 1977, S. 24

55 Diese Arbeit von LeWitt macht das Prinzip gut anschaulich. Bei den vorgestellten Hauptvertretern der Minimal-Art Judd, Morris und Andre war es ebenfalls angelegt. Indem Judd exakt sechs Boxen nebeneinanderreihet, gab er simultan die Variationsmöglichkeit einer Box bildnerisch wieder, die als Kubus aus sechs Seiten definiert ist. Die L-shapes von Morris zeigten die Variation von Positionen; Variation lag der Arbeit 'Equivalent' von Andre zugrunde. LeWitt zeigt durch Variation die Vielzahl der Formstruktur, bei Judd, Morris und Andre thematisiert Variation die Wahrnehmungsstruktur einer Form.

56 Albers begann 1947, "nicht nur eine richtige Lösung für ein ästhetisches Problem" in einer Serie "Variation eines Themas" zu untersuchen, was eine Vorstufe zur Serie "Hommage to the Square" darstellt. Vgl. Kat. Münster 1968

- 57 Naredi-Rainer 1982, S. 138 ff.
- 58 Wittkower 1960, S. 200
- 59 ebd. S. 200
- 60 vgl. Kat. Rückriem 1983, S. 74, Kat. Rückriem 1976, Sämtliche Auflagenobjekte, Gal. Klein, Bonn, Kat. Rückriem 1986, S. 11 - 14, Kat. Rückriem 1978, Rudi Fuchs leitet das Vorwort mit dem Satz ein: "Die Plastik Ulrich Rückriems hat menschliche Proportionen."
- 61 vgl. Thomas 1973; ferner Zeichnungen im Kat. Rückriem 1985/II, S. 34
- 62 Diese drei Kategorien stammen von E. Trier, Trier 1973, S. 367 ff.
- 63 de Vries 1973, S. 202
- 64 Kat. Rückriem 1973, S. 5

Kapitel 3 Projekte im öffentlichen Raum

- 1 Trier 1960, S. 59, folglich sieht Trier die Plastik noch nicht in der Autonomie, wie es die Bildhauer verstehen.
- 2 Trier 1980, S. 196 ff.
- 3 vgl. Loos 1962, S. 282 ff., Adolf Loos steht hier neben Rodin als Architekt, der sich autonom verstand und auf jede Art von Bauplastik verzichtete^{und} dabei sich auf Sempers Theorie der Materialgerechtigkeit berufend, das Baumaterial selbst sprechen lassen wollte.
- 4 Manifest des Bauhauses von 1919, zitiert nach Kat. Bremen 1976, S. 21
- 5 vgl. Clarenbach 1969
Zeitgleich zum Bauhaus tendierten auch die Bestrebungen des niederländischen DeStijl und des russischen wie polnischen Konstruktivismus zu der Autonomie der Gattungen, wobei in dieser Zeit mehr Verbindungen zwischen Malerei und Architektur als zwischen Plastik und Architektur bestanden. Die Architektur, die in dieser Zeit entworfen und im bekannten Haus Schröder (1925) von Gerrit Rietveld realisiert wurde, verstand Raum als von Flächen umstellte Leere. Vgl. van Doesburg 1925/1968, S. 43
- 6 Zitat Goebbels aus dem Erlaß: "Ich halte es hierbei für unerläßlich, daß bei allen Hochbauten (Neu-, Um- und Erweiterungsbauten) des Reiches, der Länder, der Gemeinden, der Körperschaften des öffentlichen Rechtes und der Körperschaften, bei denen Reich, Länder oder Gemeinden die Aktienmehrheit oder die Mehrheit der Geschäftsanteile besitzen, grundsätzlich ein angemessener Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an bildende Künstler und Kunsthandwerker aufgewendet wird." ... "Die Baukunst ist Sinnbild des Staatslebens", die bildende Künste sollen, "den künstlerischen Ausdruck des Volksganzen mitformen." Zitiert nach Kat. Bremen 1976, S. 27, vollständiger Text ebd. S. 148. Dem Erlaß von 1933 waren Bewegungen und Initiativen von 1929 an vorausgegangen wie z. B. der 'Kampfbund für deutsche Kultur' und 1931 der 'Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure', welche durch ihre Propaganda gegen die zeitgenössische Kunst bewirkten, daß mit der Gründung der "Reichskulturkammer" 1933 die Autonomie und Individualität von Kunst und Künstler mittels staatlicher Gesetzgebung abgesprochen wurde.

- 7 Kat. Berlin 1983, Die Ausstellung thematisierte die figurative Plastik in Deutschland zwischen 1930 und 1945 und belegte durch Gegenüberstellung von Werken verfeimter Künstler mit Beispielen von staatsdienenden Bildhauern, daß tradierte, ikonologische Inhalte adaptiert wurden, daß oftmals allein die übermenschlichen Proportionen und idealisierten Figurentypen ausreichend waren, ein überliefertes Motiv sinnentleert wirken zu lassen. Das Menschenbild, das dargestellt wurde, ohne Attribute, in zeitloser Nacktheit, sollte als Bild den kraftvollen und darin schönen, übermenschlichen Idealtyp repräsentieren. Es war eine Darstellungsweise ohne ästhetischen Reiz, weil das Dargestellte eindeutig so ist, wie es ist, und keine Interpretation darüber hinaus zuließ, weil es keine anderen Sinnzusammenhänge gab. Als Ergebnis der Ausstellung kann zudem festgestellt werden, daß Plastik als betont öffentliche Kunstgattung immer auch politisch zu verstehen ist, indem Figurenbilder und Attribute, die ihrerseits einmal im politischen Kontext entstanden waren, da sie eine politische Dimension besitzen, nun einer Ideologie dienstbar gemacht wurden. Hierzu ist die Werkmonographie über die Skulptur "Die Tyrannentöter" von Burkhard Fehr sehr aufschlußreich, solche Zusammenhänge durch die Geschichte zu verfolgen. Vgl. Fehr 1984, S.63
- 8 Am 25. Januar 1950 faßte der Deutsche Bundestag den Beschluß, bei staatlichen Bauaufträgen in Bundes- oder Länderebene "einen angemessenen Betrag der Bauauftragssumme für Werke bildender Künstler" freizusetzen (zit. nach Kat. Bremen 1976, S. 33)
- 9 So der hessische Erlaß vom 5. Dezember 1949, vgl. Kat. Bremen 1976, S. 33. Der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg hat 1981 den "Kunst am Bau-Erlaß" in eine Verordnung zu "Kunst im öffentlichen Raum" umgewandelt, um dadurch die integrative Funktion der bildenden Kunst, die an entsprechende Bauten gebunden war, aufzuheben, und autonome Plastik im öffentlichen Bereich zu ermöglichen, die unabhängig von vorgegebener Architektur realisiert werden kann. Das erste Projekt nach dieser neuformulierten Verordnung und Bedingung von Kunst im öffentlichen Raum entstand von Ulrich Rückriem in Hamburg an der Moorweide, vgl. Kat. Münster, Abb. 78 ff. Die Information hierzu verdanke ich Herrn Dr. Plagemann, Brief vom 8.6.1984 an den Verf.

- 10 Kat. Bremen 1976, S. 33
- 11 Trier 1960, S. 55ff mit zahlreichen Beispielen, die z. T. im Kat. Bremen 1976 wiederveröffentlicht sind. Weitere Plastiken zu diesem Thema, in: Honisch/Häusser 1983

- 12 publiziert in: Kat. Bremen 1976, S. 146ff

Eine eindeutige und kompromißlose Stellungnahme hierzu hat Ulrich Rückriem 1980 veröffentlicht und sich damit gegen jeden Wettbewerb und Jury-Beurteilung gewandt.

"Wenn ein Rathaus oder eine Schule oder eine Kaserne gebaut wird, dann fällt manchmal auch noch Geld für ein Werk oder mehrere Werke der ("freien") Kunst ab. In solchen Fällen wird Künstlern zugemutet, sich mit ihren Arbeiten einem Wettbewerb zu stellen, damit durch Juroren eine Auswahl getroffen werden kann. Die Zumutung weise ich zurück," sagt Rückriem und behauptet damit für sich das Selbstbewußtsein einer autonom verstandenen Skulptur, "Es gibt nach meiner Überzeugung keine 'Kunst am Bau'. Für mich gibt es den Bau und es gibt die Kunst, jedes muß sich allein behaupten können: die Architektur ohne beschönigende, dekorative Zutat, das freie Kunstwerk - in meinem Fall die Skulptur - ohne Gebäude als Stütze oder Kulisse." veröffentlicht im Spiegel, 50/1980, S. 201. Der vollständige Text ist als Dokument im Anhang veröffentlicht.

- 13 Kat. Bremen 1976, S. 9
- 14 vgl. Harlan, Rappmann, Schata, 1976; S. 32^{ff}
- 15 Claus 1970, weitere Dokumente bei Schilling 1978, Becker/Vostell 1965

- 16 Das erste Symposion von Prantl war gewissermaßen noch außerhalb der Öffentlichkeit, weil die Arbeit und nicht das Zur-schaustellen der Arbeit der eigentliche Inhalt war, die Künstler sollten untereinander zur Auseinandersetzung angeregt werden.
- 17 Damit hatte sich das Anliegen jener Aktionskünstler, die die Straße nutzen wollten, um eine alltägliche Realität künstlerisch zu artikulieren, in das Gegenteil verkehrt. Was zunächst wie eine mäzenatische Geste erscheint, ist im Kern die Intention einer Kulturbehörde, sich darzustellen.
- 18 Kat. Bremen 1976, S. 39
- 19 Dieser Grundgedanke war im Zusammenhang der Minimal Art angesprochen worden, insbesondere die Ausstellung von 1967, "Scale as Content" in der Corcoran Gallery of Art, Washington, legte dieses Konzept zugrunde. Es war zugleich die Basis für das Programm der Galerie von Konrad Fischer, daß er Künstler einlud, den Raum zu gestalten, und er nicht bereits geschaffene Kunstwerke lieh oder kaufte, um sie auszustellen. Klaus Bußmann und Kaspar König übertrugen diese Bedingungen auf den öffentlichen Raum.
- 20 In Kassel wurde von 1977 an zeitgleich das Prinzip verfolgt, daß die Künstler sich ihren Standort für Plastiken aussuchten.
- 21 vgl. Kat. Rückriem 1985/II, Abbildungen S. 34
- 22 vgl. Text im Anhang
- 23 Ein Aspekt, der bereits in der von Rückriem praktizierten Technik, der "taille directe", zugrundegelegt ist.
- 24 Der Abbau war als 'Aktion' geplant, denn nach acht Tagen wollte Rückriem die Skulptur wieder dort aufbauen. Die Aktion hatte das Ziel, durch eine befristete Entfernung der interessierten Öffentlichkeit in situ den urteilenden Vergleich zu ermöglichen, "ob jemandem die Arbeit dort fehle", wie es Rückriem formulierte (WDR, Sendung vom 5.1.1981 "Hier und Heute"). Da zwischenzeitlich die Bauabteilung der Universität, der das Gelände gehört, die notwendige Baugenehmigung entzog, wurde die Skulptur nicht wieder aufgestellt; sie befindet sich heute als "Fragment" in der Sammlung Gräßlin, St. Georgen. Die Bewertung der Skulptur, oder sollte man besser sagen, die Verurteilung des Werkes ist in zahllosen Leserbriefen nachzulesen, die z. T. vom Presseamt der Stadt Münster herausgegeben wurden. Vgl. auch die Mag.-Arbeit von E. Uthemann "Öffentliche

Kunst und öffentliche Meinung - eine Rezeptionsanalyse der Ausstellung Skulptur 1977 in Münster, Osnabrück 1981

- 25 Die Kirche wurde 1588/89 als Niederlassung der Jesuiten gegründet und 1598 fertiggestellt, endgültig erst 1614 vollendet. Sie war Teil eines Schulneubaus, der gleichzeitig mit der Kirche begonnen wurde. Bis 1945 existierte das Jesuitenkolleg als Bausubstanz noch teilweise, zahlreiche Umbauten hatten die ursprüngliche Architektur verändert, 1956 wurden die Kollegsrui­nen abgebrochen. An der Stelle befinden sich heute z. T. Universitätsgebäude, gegenüber der Kirche eine Rasenfläche. Eine Abbildung dieses Kollegs befindet sich im Kat. "Monastisches Westfalen", Westfälisches Landesmuseum, Münster 1982, S. 402.

Da ich auf diese historische Ganzheit der Anlage, von der die Kirche heute nur einen Teil darstellt, nicht weiter eingehen werde, stellt sich hier die Frage als Interpretation, ob Rückriem ohne die Kenntnisse der Historie, möglicherweise ein Empfinden für die heutige Isolation der Kirche hatte, als er mit der Skulptur ein Pendant geschaffen hat - ein Gedanke, der als Spekulation unberücksichtigt bleibt, weil sich die Skulptur aus ihren formalen Eigenschaften hinreichend erklären wird.

- 26 Das Motiv solcher Passagen läßt sich bei Rückriem bereits seit 1971 erkennen, indem er geteilte Keilformen gegenüberstellte, vgl. Kat. Rückriem 1978, s. Abb. 8 und 9.

Diese Skulpturen geben zu erkennen, daß für Rückriem die Keilform, paarweise gegenübergestellt, eine Ganzheit bildet, woraus zu schließen ist, daß eine isolierte Keilform notwendigerweise eines Pendants bedarf, um optisch bestehen zu können.

- 27 Vielleicht kann dieser Vergleich anschaulich machen, welche Sinnveränderung mit einem veränderten Standort sich vollzieht. Die Standortfrage ist insofern von großer Bedeutung, als es bei der Diskussion um eine mögliche Wiederaufstellung der Skulptur an diesem Punkt zu Kontroversen kam, die zum Scheitern führten. Alternative Standorte, wie sie vorgeschlagen wurden, (auf eine Achse mit der Kirchenfassade, weiter zurück in die Rasenfläche, eine aufgelockerte Aufstellung mit Zwischenräumen zwischen den Keilen, Aufbau vor dem Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Zentrum der Universität vor einer Waschbetonfassade) zerstören die Intention des Werkes und stellen nicht mal einen Kompromiß dar, so daß Rückriem bisher solchen Lösungen nicht

zustimmen konnte.

- 28 Die Zeichnung befindet sich im Privatbesitz, die Datierung wurde durch Tagebuchnotizen von Heinz Viehöver ermöglicht, der Rückriem während dieser Fahrt begleitete.
- 29 Ich sehe in der Zeichnung Stilmittel angelegt, die der Architektur-Zeichnung entstammen. Diese Beziehung von Bildhauer-Zeichnung und Architekturzeichnung habe ich in den Aufsätzen zur Zeichnung von Rückriem dargelegt, vgl. Kat. Rückriem 1985 und Rückriem 1985/2
- 30 Zugleich werden damit die Skulpturen aus dem Kontext von "Kunst am Bau" herausgelöst.
- 31 vgl. Ursula Franke, im Kat. Münster 1985, S. 73
- 32 Georg Syamken beschreibt die Architektur in der Festschrift für Anton Hentzen, vgl. Syamken 1970, S. 266 ff.
- 33 Die relativ geringe Höhe der Skulptur verleiht ihr den Charakter von Wangen, welche den Weg verengen.
- 34 Bei dieser Skulptur muß man die innere,strukturelle Beziehung wissen,da die Größen allein durch Beobachtung nicht zu erkennen sind.
- 35 Kat. Rückriem 1979, Kat. Rückriem 1983, Rückriem 1984
Die Skulptur befindet sich heute in der Sammlung Gräßlin, St. Georgen
- 36 Kat. Rückriem/Venezia 1978, ohne Seitenangabe
- 37 ebd.
- 38 ebd.
- 39 ebd.
- 40 vgl. die Ausführungen im Kapitel 1, Raumbegriffe und die Intentionen von Andre
- 41 Wobei die Skulpturen zugleich anzeigen, daß die Variation endlich ist. vgl. Kat. Rückriem 1985/2 , Abb. S. 35

42 Dies wird an den Skulpturen gut deutlich, die zu einer hochrechteckigen Form zugeschnitten und dann geteilt wurden, wie die bereits genannten Beispiele aus Krefeld und Berlin von 1968 oder weitere Variationen von 1977/78, Abb. im Kat. Rückriem 1978, Abb. Nr. 32 - 36. Das Material ist zur Form geschnitten, so daß es von allen Seiten künstlich gestaltet ist, und unter dem hier angesprochenen Aspekt Rückriem Naturhaftigkeit in das Gestein hineininterpretiert.

Angeleitet durch die Risse wird beim Betrachter die Vorstellung einer bruchrauen Textur evoziert, das Naturhafte dringt konzeptuell in die Form ein, ohne dargestellt zu sein, denn die geschnittenen Flächen heben die innere Struktur in ihrer glatten Beschaffenheit auf, verdichten das Volumen von außen.

43 Die Charakterisierung stammt von Jürgen Hohmeyer, Der Spiegel, 33/1973, S. 94

Es ist eine Ambivalenz der Empfindung im Werk Rückriems, daß an zugeschnittenen Formen plötzlich die Spaltung schmerzhaft erscheint, und folglich jeder Eingriff, der gegen die außen sichtbare Art der Textur arbeitet, in dieser Weise wirkt.

44 vgl. Kap. 2, ferner Kat. Rückriem 1985, S. 62ff

45 Rückriem erläuterte zusätzlich in einem Video die Konzeption seiner Denkmal-Idee.

46 vgl. Kat. Rückriem 1985/2 und Kat. Rückriem 1986, S. 56 f

47 Um diesen Gedanken zu präzisieren, füge ich ein Zitat von J. P. Sartre hinzu: "...daß seit dreitausend Jahren der Bildhauer nichts anderes darstellt als Leichname. Manchmal nennt man sie Grabfiguren und legt sie auf irgendein Grab; ein andermal wieder setzt man sie auf einen kurulischen Stuhl oder auf ein Pferd. Aber ein Toter auf einem toten Pferd ergibt noch nicht einmal die Hälfte des Lebendigen." Das Zitat entstammt einem Porträt Giacomettis und Sartre fährt fort: "Man muß also wieder ganz von vorne anfangen. Jetzt, nach dreitausend Jahren, besteht die Aufgabe Giacomettis und der zeitgenössischen Bildhauer nicht darin die Galerien durch neue Werke zu bereichern, sondern zu beweisen, daß Bildhauerkunst überhaupt möglich ist." J. P. Sartre, Über Giacometti, zitiert nach

Kat. Köln 1981, S. 145. Sartres Text stammt aus dem Jahre 1948, erstmals in deutsch in: J. P. Satre, Situationen; Essays Hamburg 1965

48 Kat. Berlin 1983, vgl. Kap. 2., Anmerkung 7

49 Bischoff 1977, S. 11f

50 Brockhaus 1953, Stichwort Denkmal, Bd. III, S. 107

51 Gall/Heydenreich 1956, Bd. III, 1257 ff.

Es erschienen umfangreiche Studien zu speziellen Themen des Denkmals; Kriegerdenkmale nach 1945, s. Ladendorf 1963, Denkmale im 19. Jahrhundert, s. Mittig/Plagemann 1972. Die umfangreichen Studien von Peter Bloch werden an entsprechender Stelle genannt. Denkmale der Befreiungskriege in Deutschland 1813-1815, s. Bischoff 1977, ^{Studien zur} Geschichte des deutschen Kriegerdenkmals in Westfalen und Lippe, Bach 1985. vgl. auch Scharf 1984.

Denkmale nehmen einen wesentlichen Platz ein bei den mehrbändigen Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, vgl. Trier/Weyers 1980

52 zitiert nach Bischoff 1985, S. 12

53 Kat. Rückriem 1984, S. 64

54 Zimmermann 1982, Zimmermann gibt in der Studie zur Entwicklung des Persönlichkeitsdenkmals seit dem Zweiten Weltkrieg zuvor eine historische Entwicklung dieses Denkmaltyps. 46

55 Mittig 1969

56 Tarnoski 1982

57 Brieflicher Hinweis von Herrn Dr. Plagemann (8.6.1984)

58 Kat. Kassel 1982, Bd. 1, S. 286

Dazu schreibt Rückriem im Katalog:

"Die achteilige Granitskulptur sollte einmal nach meinen Vorstellungen das Heinrich Heine Denkmal für Hamburg werden. Die Skulptur könnte immer noch ein Denkmal werden, indem ich den mittleren Pfeiler heraus nehme, die dadurch freiwerdende Rückwand poliere und den Namen einmeißele. So wie die Skulptur jetzt dasteht, reiht sie sich ein unter meine anderen Skulpturen, die auch Denkmäler sind, - wenn die Menschen wollen."

Gerade der letzte Satz wird für die spätere Betrachtung von Bedeutung werden. Die Konzeption weiterer Denkmale anlässlich des Heine-Denkmal-Entwurfs wurde während der documenta VII von Rückriem in einem Video-Tape vorgestellt.

- 59 Kat. Köln 1980, Das Zitat des Heine-Textes folgt der Ausgabe von W. Vontin, Heinrich Heine, Werke, Hamburg 1967, S. 532 - 535
- 60 Die Kunstkommission der Stadt Bonn beschloß bereits am 24.06.82 dem Hauptausschuß der Stadt den Kauf zu empfehlen. (General-Anzeiger Bonn vom 25.06.1982) Eigentlicher Vermittler war Dr. ~~Dierk~~ Stemmler, Direktor des Städt. Kunstmuseums. Am 10.09.82 schreibt der 'General-Anzeiger': "Stadt Bonn kauft Heine-Denkmal (Kosten 64.000 DM) ...gestern (9.9.) beschloß der Hauptausschuß einstimmig, dem Kölner Bildhauer Ulrich Rückriem zu beauftragen, eine Denkmalskulptur für Bonn zu schaffen, die seiner auf der documenta 7 in Kassel aufgestellten Skulptur 'Denkmal für Heinrich Heine' adäquat ist. ...Rückriem hat nach Angaben der Stadtverwaltung die Herstellung eines speziell für Bonn gearbeiteten Heinrich Heine-Denkmal vorgeschlagen, das in Material, Größe und Herstellungsprozeß genau dem documenta 7 Kunstwerk entspricht und den Namen Heines auf der Innenfläche in Erscheinung treten läßt."
- Unter der Akte Nr. 134/1683 des Stadtarchivs Bonn finden sich im Verlauf der Diskussion und der anschließenden Aufstellung und Einweihung des Denkmals insgesamt 34 Artikel lokaler und überregionaler Zeitungen.
- 61 Die erste Zusammenfassung der Geschichte der Heine-Denkmale gibt Ludwig Marcuse, Heinrich Heine, Hamburg, 1931. Ich benutze die zweite Auflage, Hamburg 1951. Marcuse gibt auszugsweise Quellen und Zitate wieder, die in die komplizierte Diskussion einführen. Eine rezeptionsgeschichtliche Sammlung von Quellen bietet Karl Theodor Kleinknecht (Hrsg.). Heine in Deutschland, Dokumente seiner Rezeption 1834 - 1956, München 1976. Hierzu ergänzend Wilhelm Gössmann, Geständnisse, Heine im Bewußtsein heutiger Autoren, Düsseldorf 1972. Die Heine-Denkmalsgeschichte erschien im Zusammenhang zweier Monographien, Brigitte Hüfler, Ernst Herter, 1846 - 1917, Werk und Portrait eines Berliner Bildhauers, Diss. Berlin 1978, und Dietrich Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981. Schubert gibt unter Anmerkung 151 den Verweis auf "eine gesonderte Veröffentlichung seines Vortrages "Verhinderte und errichtete Heine-Denkmäler 1896 - 1957", der am 28.11.1978 in Bielefeld gehalten wurde. Die Veröffentlichung steht noch aus. Zimmermann gab im Zusammenhang

von Persönlichkeitsdenkmälern eine geschichtliche Übersicht der Heine-Denkmäler, Zimmermann 1982, S. 68^{ff}.

Ferner Joachim Spyra, Denkmäler für Heinrich Heine im 19. und 20. Jahrhundert in Deutschland, Düsseldorf 1983. Hierbei handelt es sich um eine Magisterarbeit an der Universität Köln, die im Heine-Institut Düsseldorf zur Einsicht liegt. Spyra gibt die beste Zusammenfassung der Problematik. Die Arbeit ist wichtig für die Quellen der jüngsten Heine-Denkmäler in Düsseldorf und Hamburg von 1978/81. Sie zeigt vor allem die verworrenen Umstände in Düsseldorf auf und präzisiert die Entwicklung in Hamburg.

Ferner führt Joachim Spyra jene Büsten und Plaketten auf, die teils privat, teils an weniger bedeutenden Orten aufgestellt und angebracht wurden. Auf diese Denkmäler gehe ich nicht näher ein, Denkmäler, die durch eine Bildnisplakette im Profil als Heine-Denkmal kenntlich gemacht wurden, gehen auf eine Arbeit von Pierre-Jean David d'Angers (1788 - 1856) von 1834 zurück. Sein Bildnis Heines war seither Vorbild für 'authentische' Profilplaketten. Die politische Seite der Heine-Denkmäler und Peinlichkeiten im Umgang mit diesem Thema beschreibt Ulrike Müller-Hofstede, Heine Denkmäler, in: Kat. Skulptur und Macht, Akademie der Künste, Berlin 1983. Der Beitrag ist für die Geschichte der Heine-Denkmäler besonders dienlich, zudem findet ein sonst unterschlagenes Denkmal von Waldemar Grzimek hier die entsprechende Beachtung.

62 Der Text des Aufrufs ist veröffentlicht bei Marcuse 1951, S. 334
63 Karpeles 1899, S. 327

Das Zitat fährt fort: "Offen gestanden: in der festen Überzeugung, daß diese spurlos verhallen werde. Und auch im Schlußwort zu meinem Buch 'Heine und seine Zeitgenossen' habe ich demselben Gedanken Ausdruck gegeben, wobei ich allerdings schließlich zu der trostlosen Perspektive gelangte: Es würden noch Jahrzehnte vergehen, ehe in Deutschland eine solche Idee realisierbar sein könnte. Aber bald darauf kam, wie männiglich bekannt, die Idee in Aufnahme, und zwar von einer Seite, von der man am wenigsten gerade für diese Sache etwas hätte erwarten können." Karpeles, S. 327.

64 Hüfler 1978, Teil II, Werkkatalog S. 45. Dann das Kapitel im Teil I 'Für Heine ein Denkmal in Deutschland' S. 217 ff, mit

genauem Diskussionsverlauf und Zeittafel, Nach Ablehnung gründete sich ein 'Zweitkomitee' in Frankfurt mit einem Aufruf am 16.02.1888. Am 06.03.1888 befürwortete Düsseldorf wieder Herters Sitzfigur. Nach öffentlicher Entrüstung erfolgte am 23.07.1888 die endgültige Ablehnung.

- 65 Nachdem die Sitzfigur abgelehnt wurde, entschied man sich in Düsseldorf für das Brunnen-Projekt. Das wollte jedoch die Kaiserin nicht, sie zog sich als Mäzenatin zurück. Im Juni 1890 veröffentlichte Herter einen eigenen Aufruf für ein Denkmal, im Dezember 1892 erhielt er den offiziellen Auftrag für den Brunnen. 1893 entzog man Herter den geplanten Standort in Düsseldorf (!). Am 05.03.1893 macht die Stadt Mainz ein Übernahmeangebot, am 10.07.1893 befürwortete ein Ausschuß das Denkmal, am 19.05.1894 lehnte der Rat der Stadt Mainz ebenfalls endgültig ab. Inzwischen interessierten sich jüdische Deutsche in New York für das Heine Denkmal, sie erwarben es und stellten es dort auf.

Zur Ikonographie des Brunnens, Hüfler, S. 249 ff.

Herter fertigte noch einen dritten Denkmal-Entwurf, der bei Hüfler als verschollen ^{gilt} (und nur noch schriftlich überliefert ist. Dabei handelt es sich um eine Büste Heines aus Gips. Eine solche Büste von Herter wird bei Karpeles abgebildet, vermutlich handelt es sich dabei um die verschollene Arbeit. Karpeles 1899, S. 325.

- 66 Nachdem Korfu in den Besitz von Kaiser Wilhelm II gelangt war, der kein Freund Heines war, rettete 1909 Julius Heinrich Campe das bereits um 1900 entfernte Denkmal durch Ankauf. 1906 sollte es schon einmal in Hamburg aufgestellt werden, zum 50. Todestag Heines, was abgelehnt wurde mit der Begründung, man wolle kein gebrauchtes Denkmal. (Marcuse, S. 339) Bis 1927 stand das Hasselrijs-Denkmal dann privat aufgestellt im Barkhof an der Mönkebergstr. 27, ab 1927 in einem Pavillon im Donnerschen Park in Altona, da die Zeit für ein Heine-Denkmal schlechter wurde.

- 67 1939 rettete Edmond Bouchard, ein Schwiegersohn Campes, das Denkmal nach Toulon. Bouchard selbst gibt die Umstände der Rettung wieder, in: Heine, de sa statue, in: Heine Jahrbuch 1970, S. 134 ff.

- 68 1977 forderten die Sprecher der Heine-Gesellschaft Hamburg den Rückkauf des Denkmals von Toulon. Die Bemühungen verliefen

auf höchster Ebene, der damalige Bundeskanzler Helmut Schmidt wurde ersucht, seine guten Beziehungen zu Frankreich hierfür einzusetzen. (Spyra)

- 69 Lederer hatte 1912/13 einen zweiten Entwurf gemacht, der als Gips in Privatbesitz die Nazizeit überdauerte. Nach diesem Zweitentwurf sollte zunächst eine Rekonstruktion erfolgen, nachdem der Rückkauf des Hasselrijs-Denkmalts gescheitert war. Ein Bronzeguß in doppelter Bozzettogröße des Lederer-Zweitentwurfs befindet sich heute im Europa-Kolleg in Hamburg/Groß-Flottbeck (Zimmermann, S. 72). Der Gips befindet sich in Düsseldorfer Privatbesitz. Vgl. hierzu auch Herbert Clasen/Swantje Naumann, Heine und die hanseatische Kulturszene. Über den Denkmalsplan in Hamburg, in: Heine Jahrbuch 1980, S. 176 ff.
- 70 Die Auftragsvergabe sah die Nähe zum Lederer-Denkmal vor. In der Mitteilung des Senats an die Bürgerschaft, Drucksache 9/3148 vom 17.02.1981, hieß es: "Das neue Heine-Denkmal wird sich an dem von Hugo Lederer geschaffenen Original orientieren. Wie das Original wird es aus einem Bronzestandbild des jugendlichen Dichters und einem Sockel bestehen."
- Zum Standort ist anzumerken, daß zunächst diskutiert wurde, das Denkmal "kontrapunktisch auf dem Stephansplatz am Dammtor zu errichten, denn dort befindet sich das von den Nazis 1936 erstellte Kriegsmonument. Man befürchtete jedoch, daß ein einzelnes Dichterstandbild hier nicht wirksam genug erscheinen könnte.

J. Müller-Marein, Partieller Frieden um Heine, Die Zeit vom 27.02.1981

Somit entschied man sich für die Aufstellung des Standbildes vor dem Rathausplatz.

- 71 Der Text der Tafel lautet:

Heinrich Heine! Hier hat in einer dunklen Nacht,/ein deutscher
Sänger Dein gedacht./Den Wohlklang deiner schönen Lieder,/ Gab
hier das Urwald Echo wider./Hier hat der Stadtrat keine Macht,/und da die Welt genug gelacht/ob diesem kannibalschen Treiben/
soll Heine hier ein Denkmal bleiben!/Hier, wo die göttliche
Natur/noch nicht nach Christen und Jude frug/Da sei des Menschen
nun gedacht, des Sängers, seiner Lieder Pracht."

zitiert nach Schönfeld, Otto (Hrsg.) 'Und alle lieben Heinrich Heine.' Bürgerinitiative H. Heine Universität, Düsseldorf 1968-72, Köln 1972

- 72 Dieses Standmotiv bezeichnete W. Tarnowski als "mitglückten Kontrapost", in: Art 7/72, S. 119. Diese Bewertung erscheint mir unzureichend. Vielmehr versucht Lederer in der Haltung motivisch das Dichterbild zu unterstreichen.
Die Figur erscheint frei nach Walther von der Vogelweide gebildet: "ich saz uß eime steine/und dahte bein mit beine:/ dar uf satzt ich den ellenboge:/ich hete in mine hant gesmogen/ daz kinne und ein min wange."
zitiert nach Deutsche Gedichte, Hrsg. Benno von Wiese, Düsseldorf 1973, S. 37
- 73 Spyra 1983, S. 56
- 74 vgl. Anmerkung 69
- 75 Skulpturder documenta VII
Nach brieflicher Information von Herrn Dr. Plagemann wurde Rückriems Entwurf, "zwar in der Hochschule für bildende Künste diskutiert, und war der Behörde offiziell vor der Auftragserteilung an Herrn Prof. Otto auch nicht bekannt. Vorschläge und Entwürfe weiterer Künstler zum Heine-Denkmal lagen uns nicht vor." (Brief vom 08.06.1984 an den Verfasser)
Die Diskussion um ein neues Heine-Denkmal für Hamburg verlief jedoch recht öffentlich, wegen der angeregten Diskussion wurde bereits 1979 im Museum für Hamburgische Geschichte eine Ausstellung zur Geschichte der Heine-Denkmale durchgeführt. Am 08.06.1980 fand eine Podiumsdiskussion zu den Denkmalsplänen statt. Im August 1980 beauftragte der Senat sogar eine Meinungsumfrage. Es erscheint mir unwahrscheinlich, daß bei diesen Aktivitäten der Entwurf Rückriems "offiziell vor Auftragsvergabe (17.02.1981) nicht bekannt war".
- 76 Schubert, Abb. Tafel 43, Nr. 74
- 77 "Lehmbrucks Zeichnung kann um 1906 datiert werden, da er in dieser Zeit von der Kampagne gehört haben wird."
Schubert, S. 101
- 78 Inschriftentext und Zitat bei Zimmermann, S. 76
Ein Denkmal für ein Denkmal kann auch die Arbeit von Otto in Hamburg sein, da es sich eng an Lederer hält und in der Sockelzone die Geschichte der Zerstörung von 1933 in Reliefs erzählt. Insofern bleibt die Frage, ob es ein Denkmal für Heine oder ein Denkmal an die Nazizeit am Beispiel Heine ist.
- 79 "Es war die Zeit, als die Welt den jugendlichen Nijinsky, den berühmtesten russischen Tänzer, der je lebte, bewunderte", so

erklärt R. Binding 1933 die Figurengruppe. Rudolf Binding, Georg Kolbe, Berlin 1933. Es ist bezeichnend für die 'Deutlichkeit' dieses Heine-Denkmal, daß die Gruppe nach dem Sturz vom 17.04.1933 unter dem Titel "Frühlingslied" sofort wieder aufgestellt werden konnte und erst nach dem Krieg durch Anbringung einer Plakette mit Heine-Profil wieder ein Heine-Denkmal wurde. Kat. Berlin 1982, S. 147.

- 80 Konstantin Umanskij, Neue Kunst in Rußland 1914-19, Potsdam 1920. Umanskij schreibt "Bekanntlich wurde im Mai 1918 von der russischen Regierung eine Konkurrenz für Entwürfe zu ca. 60 neuen Denkmälern ausgeschrieben, die den großen Revolutionären der Welt - seien es nur soziale Kämpfer oder Weltgenien der Wissenschaft und Kunst - errichtet werden." Umanskij, S. 33. Auf S. 61 gibt Umanskij dann ein Verzeichnis der errichteten und geplanten Monumente, der erste Abschnitt schließt mit dem "Monument dem menschlichen Gedanken" (stehender Denker) von D. Merkujlow, dann folgen Entwürfe (aus Alabaster und Gips) für Denkmale auf Plätzen und Straßen Moskaus und Petersburgs sowie in öffentlichen Gebäuden und Museen für die Revolutionsfeier errichtet. An zweiter Stelle folgt 'Heinrich Heine, am Petrowskij Boulevard, Bildhauer konnte nicht ermittelt werden".

(Umanskij, S. 61)

Die von Umanskij zitierten Denkmals für Heine sind abgebildet bei H.-J. Drengenberg, 1972. Auf S. 404, Abb. 68 wird eine Büste auf Sockel als Heine-Denkmal abgebildet, als Bildhauer wird V. A. Sinajski angegeben, Petrograd 1918.

Auf S. 393, Abb. 46, wird das Moskauer Heine-Denkmal gezeigt, das von G. Motoviloo (?) geschaffen sein soll mit der Ortsangabe 'Strastnoj-Boulevard 1918'. Diese Abbildung zeigt Heine als Sitzfigur, der geschwächt oder bereits tot inein角度gesunken, mit nacktem Oberkörper auf einem Stuhl sitzt. Dieses Denkmal kommt der Hasselrijschen Fassung von Toulon sehr nahe. Über jene Denkmale von 1918 urteilte N. Puni in einem Artikel vom 09.03.1919: "In Moskau und Petersburg stellt man jetzt Agitationsdenkmäler auf. In Moskau sind die 'provisorischen' Denkmäler sperrig und unförmig, wenig kultiviert, über den künstlerischen Aspekt dieser Sache braucht man nicht zu sprechen: unter aller Norm. In Petersburg sind die Denkmäler in der Form von Büsten kleineren Ausmasses auf Sockeln verschiedener Form

im Durchschnitt kultiviert; über den künstlerischen Aspekt braucht man auch hier nicht zu sprechen: zaghaft und epigonenhaft. Insgesamt ist die Sache mit den Denkmälern wenig erfolgreich." ... , "es gibt keine Helden, erst recht keine großen Helden. Die Zeit eines heroischen Geschichtsverständnisses ist unwiederbringlich vorbei." Aus dieser Position heraus schließt Puni sich der Auffassung Tatlins an, "Seiner Meinung nach muß man ein für allemal mit der menschlichen Figur Schluß machen,... keine Bildhauerei ohne architektonische und malerische Kultur."

zitiert nach Gassner/Gillen 1979, S. 446

zur Bedeutung des "Helden" vgl. Mittig 1969

- 81 Das Heine-Archiv bestand seit 1905. Als damals die Denkmalspläne in Düsseldorf scheiterten und das Komitee aufgelöst wurde, erwarb man aus den bis dahin eingegangenen Spenden die Sammlung eines Buchhändlers Meyer aus Leipzig, die den Grundstock des Archivs darstellte und somit auch die Basis des heutigen Heine-Instituts in Düsseldorf, das 1970 gegründet wurde.
- 82 Spyra 1983, S.62
- 83 zitiert nach ^{dem} Faltblatt des Kolbe-Museums Berlin, "Heine-Denkmal von Georg Kolbe".
- 84 Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf bekam diese letzte Arbeit Maillols aus den Jahren 1941-44 als Geschenk. Der Kunstverein wiederum schlug die Plastik 1953 für eine Gedenkstätte Heines zum 100. Todestag 1956 vor. Man wählte diese Plastik als Symbol für die Aussöhnung mit Frankreich. Uwe Rüth charakterisierte sie folgendermaßen als Heine Denkmal: "Ein Denkmal in der Natur (Heine der Romantiker) bestehend aus einer klassischen Mädchenfigur (Heine der Ästhet) von einem Franzosen gearbeitet (Heine der Emigrant)." itiert nach Kat. Heinrich Heine, Projekt eines Vexiermomentes - eine plastische Idee - Bert Gerresheim, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, 1979.
- Bei dieser Maillol-Figur "Harmonie" soll es sich um einen Auftrag handeln, den Albert Speer durch Breker vergab, der zeitweise bei Maillol studiert hatte. Die Arbeit war von Speer für eine Kultstätte im Grunewald in Berlin gedacht gewesen. vgl. Otto Schönfeld, Und alle lieben Heinrich Heine, Köln, 1972, S. 16. Schönfeld bezieht sich zudem auf die Lebenser-

innerung Speers. Dort heißt es: "Als Bildhauer beschäftigte ich hauptsächlich Josef Thorak, dessen Arbeiten der Generaldirektor der Berliner Museen, Wilh. v. Bode, ein Buch gewidmet hatte, sowie den Maillol-Schüler Arno Breker. Er vermittelte 1943 seinem Lehrer meinen Auftrag für eine Skulptur, die im Grunewald aufgestellt werden sollte." A. Speer, Erinnerungen, Berlin 1970, S. 160

85 Grzimek 1956

Die ersten Entwürfe zu diesem Denkmal entstanden bereits 1946. In der Art, wie Grzimek den Sockel von einem Relieffries umlaufen läßt, sehe ich ein Vorbild für die Sockelreliefs am Heine-Denkmal von Waldemar Otto von 1982. An beiden Denkmälen übernehmen die hinzugefügten Reliefplatten die Funktion, Momente aus dem Leben der Geehrten narrativ zu ergänzen. vgl. W. Grzimek, 1956, ferner Kat. Berlin 1983, S. 145

86 Der damalige Oberbürgermeister von Düsseldorf, Gilbert Just, schlug 1965 die Bezeichnung Heinrich Heine-Universität vor. Nach Protesten des damaligen Ministers Mikat entschied sich auch der Konvent der Universität gegen diese Benennung.

87 Bert Gerresheim, Das Düsseldorfer Heine-Monument. Hrsg. vom Presseamt der Landeshauptstadt Düsseldorf, Düsseldorf 1981. Ausführlich zu diesem Denkmal und seiner Entstehungsgeschichte, berichtet die Arbeit von Joachim Spyra.

88 Um den Denkmalsentwurf Brekers von 1932 durchzusetzen, gründete sich in Düsseldorf eigens eine Heinrich-Heine-Denkmal-Gesellschaft, die sich hauptsächlich aus dem Heimatverein "Düsseldorfer Jongens" rekrutierte. In der Satzung vom 01.03.1979 heißt es unter § 1 Abs. 2: "Verwirklicht werden soll im Rahmen der Denkmalsgestaltung der 1931 von der Stadt Düsseldorf prämierte Entwurf für ein Heinrich Heine-Denkmal von Prof. Arno Breker, Düsseldorf."

Durch Veröffentlichungen mit geschickten Gegenüberstellungen, von denen sich Gerresheim dann distanzieren mußte, suggerierte das Organ des Vereins, "Das Tor", einen Denkmal-Wettbewerb. Die undurchsichtige Situation bewirkte heftige Protest aus der Öffentlichkeit, die zweitweise sogar Gerresheims Schenkung gefährdeten. Ausführlich nachzulesen bei Spyra, 1983.

Um Verwechslungen zu vermeiden, sei hier klargestellt, daß es in Düsseldorf eine unabhängige Heine-Gesellschaft seit 1956 gibt, seit 1970 ein ebenfalls unabhängig existierendes Heine-

Institut, rechtlich zwei Institutionen, jedoch im Vorsitz in Personalunion. Von der Heine-Denkmal-Gesellschaft distanzieren sich Heine-Gesellschaft und Institut ausdrücklich. Es darf vermutet werden, daß die entlehnte und verwirrende Bezeichnung absichtlich gewählt wurde.

89

Spyra, S. 87, "Die Beschreibung des Monuments hat bereits gezeigt, daß in diesem eine Anzahl verschiedener Aspekte der Person Heines, seiner Schriften und seiner Wirkungsgeschichte enthalten sind, welche die Geschichte seiner Denkmäler zusammenfassen." In Stichworten sollen einige Momente benannt werden: das Vexier-Frage-Mal bezeichnet Gerresheim auch als Kopflandschaft, 'tête paysage', wie **Arp** es **1927 und** dann 1938 von Giacometti gebraucht wurde. Das Gestänge meint den Glaskasten über der Totenmaske im Heine-Institut, aber auch die surrealistische Verwendung bei Giacometti, der eben auch die Vexiermethode selbst entlehnt ist. Ferner befindet sich ein Tuch über dem Mund, als Symbol des Todesmomentes (um den Mund bis zur Todesstarre zu schließen), ein Buch mit Reliefdeckel sowie ein Buch mit Schere, Symbol für Zensur, dann Narrenschelle, Lazarusklammern, Trommel mit Stöcken für den Trommler Le Grand (Buch der Lieder) als Symbol von liberté, fraternité, égalité = Freiheit allgemein, schließlich eine Steppdecke = Matratzengruft, Todeslager; und Frauenschuhe im Negativabdruck als Symbol für Mathilde, ihre Herkunft als Schuhverkäuferin und erotischer Fetisch für Heines Verhältnis zu Frauen!

Ariel Goral nennt dies alles sehr polemisch "Gammel plus Schrott plus Alraune-negatives plus Baugestänge, artifiziell verselbständigt zur Vexierlandschaft".

In: Ariel Goral: Heinrich Heine und seine Denkmäler, in: Spuren, Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Köln, 1/1980, S. 20. Ariel Goral ist ein Sprecher der Heine-Initiative in Hamburg gewesen und war maßgeblich dort an der Errichtung des Heine-Denkmals wie auch anderer jüdischer Gedenkstätten beteiligt.

Vgl. Jürgen Hohmeyer, Ehrenwerte Verlegenheit auf dem Sockel, in: Der Spiegel, 19/1982, S. 204 ff. Hohmeyer sieht "die Totenmaske in den Rasen versinken wie ein Grab."

Eine ausführliche Deutung des Denkmals bei Spyra, S. 87 ff., Gerresheim u. a., Presseamt Düsseldorf, 1981

90 Nach der erfolgten Ablehnung in Düsseldorf bot die besagte Heinrich Heine-Denkmal-Gesellschaft die Brekerfigur der Stadt Norderney als Geschenk an, was durch einstimmigen Ratsbeschluß angenommen wurde. Hermann Lohausen, Heine auf Norderney, Seine Nordsee Gedichte und sein Denkmal, Düsseldorf 1983. In der Ostfriesen-Zeitung vom 10.12.1983 schreibt Kurt Wilken: "Ehrung für Heine

...Heinz-Ludwig Salverius, der seit nahezu 10 Jahren Bürgermeister der Insel ist und Stadtdirektor Karl Welbers hatten in den zurückliegenden Monaten keinen leichten Stand, die Entscheidung des Rates zu vertreten, zumal einige Ratsmitglieder auch Angst vor der eigenen Courage bekamen. Mit großer Festigkeit haben sie die Toleranz vertreten, die man bei ihren Kritikern vergeblich sucht, und dafür gebührt ihnen der Dank der Öffentlichkeit."

Genaue Daten des Weges dieser Plastik durch die Institutionen gibt Joachim Petsch, Heinrich Heine von Arno Breker auf Norderney - eine Provinzposse?, in: Kritische Berichte 1/1984, S. 95 ff.

Im speziellen Kontext deckt Petsch eine Posse besonderer Art auf. Es gibt seit den 70er Jahren eine Arno-Breker-Gesellschaft, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Maßstab Brekers auch für kommende Generationen zu erhalten und zu zeigen. Zu diesem Zweck mietete sie die Burg Nörvenich, um nun dort ein privat gefördertes Breker-Museum zu unterhalten, eben jene Burg, in der Rückriem bis 1970 seine Atelier hatte.

91 Diesen Anspruch erhebt das Denkmal von Gerresheim, begründet auf der komplexen Symbolik, vgl. Anmerkung 89.

92 Jörg Gamer, Goethe-Denkmäler und Schiller Denkmäler, in: Mittig/Plagemann, S. 141 ff.; Gamer verweist darauf, daß Büsten oder sinnbildliche Denkmale (z. B. mit Pinienzapfen) am Anfang des Denkmals für Dichter standen. Erst nach 1830 löst die Ganzfigur diesen Portrait-Büsten-Typ als neue Denkmalsform ab.

93 Indem die Geschichte der Heine-Denkmale und nicht allein seine Person Inhalt des Denkmals ist, wird das Dargestellte ^{zur} Reflexion über das Denkmal, es ist gewissermaßen die 'Zweite Generation' eines Denkmals.

94 Peter Bloch, Vom Ende des Denkmals, in: Festschrift Braunschweigs Tübingen 1977, S. 25 ff. Blochs Aufsatz erschien in eben jenem Jahr, als gegen das vorausgesagte Ende die Denkmalaktivitäten in Düsseldorf und Hamburg begannen. Bloch bezieht sich auch auf die Heine-Denkmal-Problematik. Kap. II beginnt mit dem Motto "Das Düsseldorfer Heine-Denkmal oder der falsche Held" (S. 26). In Kap. III beschreibt er am Beispiel der Siegesallee von 1895 von Kaiser Wilhelm II die "durchnummerierte Illustration einer Dynastienreihe". (S. 28) "Die Beispiele der falschen Helden und die Addition von Statuen illustrieren einen Prozeß der Sinnentleerung, dessen Verlauf nicht aufzuhalten oder rückgängig zu machen war. Wenn statt des falschen Helden der negative Held Denkmalsrang gewinnt, so sind dies geistvolle Varianten der Denkmalsidee. Die Krise bleibt." (S. 28) Bloch schließt seinen Text mit dem Ergebnis, "die weitere Reduktion von Form und Inhalt führt zu den Legionen von Stehenden, Schreitenden, Hockenden und Liegenden, die bis in die Gegenwart die Szene beherrschen. Es ist die totale Abwendung vom Individuellen und Personalen, zuweilen nicht ohne Züge des Inhumanen." (S. 30) Erstaunt über die neue Denkmalswut zeigt sich auch E. Trier, in: Das Denkmal ist tot, es lebe das Denkmal", in: Jahresring, Stuttgart 1983, S. 263 - 271.

95 Man vgl. hierzu die Abbildung 47

Die Abbildung versucht die Progression der Texturen wiederzugeben. Die tatsächliche Spiegelung kann man nur selbst vor dem Denkmal erfahren.

96 Rückriem wählte den Namenszug in der Type "Bodoni-mager", vgl. Stubner/Huber 1984

97 "Der Granit war in den ältesten Zeiten schon eine merkwürdige Steinart und ist es zu den unsrigen noch mehr geworden. Die Alten kannten ihn nicht unter diesem Namen. Sie nannten ihn Synit, von Syene, einem Ort an den Grenzen von Äthiopien. Die ungeheuren Massen dieses Steins flößten Gedanken zu ungeheuren Werken den Ägyptern ein. Ihre Könige errichteten der Sonne zu Ehren Spitzsäulen aus ihm und von seiner rotgesprengten Farbe erhielt er in der Folge den Namen des Feurigbunten." Zitiert nach Kat. Kassel 1982, Bd. 1, S. XVI, vgl. auch Bandmann 1971

98 Stemmler 1982

99 Abbildungen finden sich im Kat. Rückriem 1984 und Rückriem 1985

- 100 Poeschke 1980, S. 117
Keller sieht den Gattamelata "ikonographisch als Grab-Monument", da der Platz um den Santo in Padua bis 1763 der Begräbnisplatz war, "von den vielen hier aufgestellten Grabdenkmälern hat der Gattamelata allein seiner künstlerischen Bedeutung wegen sich hier behauptet." Keller 1939, S. 135.
Hans Kauffmann sieht den Sockelbau als Kenotaph, also als Grab-Denkmal, das für den an anderer Stelle bestatteten Toten errichtet wurde, Poeschke 1980, S. 136.
- 101 Die Pyramide ist ursprünglich die ägyptische Grabbauform, die in der Renaissance als Wandpyramide von Raffael wiederaufgegriffen wurde. Von hier aus dürfte Canova die Denkmalsidee für das Tizian-Monument genommen haben. F. Licht/D. Finn, Antonio Canova, Beginn der modernen Skulptur, New York, München, 1983, S. 66 ff.
- 102 Inge Zacher, Friedhofsanlagen und Grabmäler der kommunalen rheinischen Friedhöfe, in: E. Trier, W. Weyers, 1980, Bd. 4 Plastik S. 385 ff.; P. Memmensheimer, Das klassizistische Grabmal - eine Typologie, Diss., Bonn 1967; ferner Ch. Riet-schel, Grabsymbol des frühen Klassizismus, in: Kat. Mainz 1979, S. 95 ff.
- 103 Rainer Volp, Der Tod im Leben, in: Kat. Mainz 1979, S. 7 ff., ferner Kat. Bilder und Tänze des Todes, Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter, Stadt Unna/Diözesanmuseum Paderborn 1982.
- 104 G. E. Lessing, Werke in drei Bänden, München 1982, Bd. III, S. 189. Die Schrift erschien 1769 als Streitschrift, um zu widerlegen, daß in der Antike der Tod als Gerippe nach Art des Mittelalters dargesellt wurde. Vgl. R. Volp, Der Tod im Leben, und P. Bloch, Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen, in: Kat. Mainz 1979
- 105 Trier/Weyers 1980, S. 432
- 106 Münz/Künstler 1964, Abb. und Beschreibung S. 189
- 107 Es gehört heute zur allgemeingültigen Erfahrung, daß man sofort an einfache Grabdenkmale erinnert ist, wenn man Granit sieht, zumal wenn Flächen des Steins noch poliert sind. Diese Assoziation, die jeder Betrachter auch autonomen Skulpturen mit polierten Flächen entgegenbringt, wird oft als Vorwurf an Rückriem geäußert. Dabei geht es dem Betrachter nicht um das

Material und die Technik, sondern m. E. um den Inhalt. Es ist eine Abwehrhaltung zu erkennen, weil es a) zu banal-alltäglich erscheint, Skulptur "wie Grabsteine" zu machen und b) man nicht durch Skulptur an diesen Bereich erinnert werden möchte.

Unter einem ganz anderen Aspekt hat sich 1898 Adolf Loos hierzu geäußert:

"Der Künstler hat nur einen Ehrgeiz: das Material in einer Weise zu beherrschen, die seine Arbeit von dem Werte des Rohmaterials unabhängig macht. Unsere Baukünstler aber kennen diesen Ehrgeiz nicht. Für sie ist ein Quadratmeter Mauerfläche aus Granit wertvoller als eine aus Mörtel.

Der Granit ist aber an und für sich wertlos. Draußen auf dem Felde liegt er, jedermann kann ihn an sich nehmen. Oder er bildet ganze Berge, ganze Gebirge, die man nur abzugraben braucht. Man schottert mit ihm die Straßen, man pflastert mit ihm die Städte. Es ist der gemeinste Stein, das gewöhnlichste Material, das uns bekannt ist. Und doch soll es Leute geben, die ihn für unser wertvollstes Baumaterial halten.

Diese Leute sagen Material und meinen Arbeit. Menschliche Arbeitskraft, Kunstfertigkeit und Kunst. Denn der Granit verlangt viel Arbeit, um ihn dem Berge zu entreißen, viel Arbeit, ihn nach seinem Bestimmungsort zu bringen, Arbeit, ihm die richtige Form zu geben, Arbeit, ihm durch Schleifen und Polieren das gefällige Aussehen zu verleihen. Vor der polierten Granitwand wird unser Herz dann in Ehrfurchtsvollem Schauer erbeben. Vor dem Material? Nein, vor der menschlichen Arbeit."

Loos 1962, S. 99

108 vgl. Kap. 3, Anmerkung 97

109 Karl Arndt, in: Kat. Mainz 1979, S. 18

110 Die Schrift Hirschfelds erschien 1973 im Reprint, ich entnehme die Zitate der Studie von Schepers, Hirschfelds Theorie der Gartenkunst, Worms 1980 und Zitate aus dem Kat. Mainz 1979.

111 Scheper 1980, S. 14 ff.

112 Musil 1962, S. 59 ff.

Musil beendet seine Reflexion zynisch! "...je länger man nachdenkt, ist die Frage, weshalb dann, wenn die Dinge so

liegen, gerade großen Männern Denkmale gesetzt werden. Es scheint eine ganz ausgesuchte Bosheit zu sein. Da man ihnen im Leben nicht mehr schaden kann, stürzt man sie gleichsam, mit einem Gedenkstein um den Hals, ins Meer des Vergessens." itiert nach Robert Musil, Nachlaß zu Lebzeiten, Hamburg 1962, S. 63 vgl. hierzu die Beurteilung von Hans Ernst Mittig, er sieht in der Absage an den Personenkult die geistige Grundlage des ungegenständlichen Denkmals, Mittig 1969, S. 472, vgl. Kap. 3, Anmerkung 80

113 Kat. Mainz 1979, S. 22

114 Jörg Gamer, Goethe und Schiller Denkmäler, in: Mittig/Plagemann 1972, S. 141 ff.

Als Beispiel wähle ich einen Entwurf des schwedischen Landschaftsgartenarchitekten Frederik Magnus Piper; Kat. Stockholm 1982.

115 Ich führe mit den Beispielen von Gilly die analogen Tendenzen des Klassizismus an, die neben dem "sentimentalen" Dichtertempel existieren. Beide Ausprägungen bedienen sich der architektonischen Tempelform, wobei Gillys Entwürfe den geschlossenen Tempel griechischer Provenienz mit rechteckigem Grundriß rezipierten, die anderen Ausführungen dem römischen, offenen Rundtempel verpflichtet waren, was eine Grundlage in der römisch-antiken Dichtung hatte, wo mit dem Begriff Arkadien jene idyllisch-elegisch Vorstellung eines Grabtempels in der Landschaft zugrunde gelegt wurde, der in der Romantik bevorzugt als Denkmal-Tempel erschien. Daneben waren die Tempelentwürfe Gillys stärker der eigenen, an Idealen orientierten disziplinierten Erziehung, zuzuschreiben.

vgl. Werner Oechslin, Friedrich Gillys kurzes Leben - Sein Friedrichsdenkmal und die Philosophie der Architektur, in: Kat. Berlin 1984, S. 21 ff., ferner Betka Matsche-von Wicht, Das Grabmal im Landschaftsgarten, in: Kat. Mainz 1979, S. 45 ff. A. Veerbeek, Der Grabtempel in romantischer Sicht, in: Festschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 439 ff.

116 Adolf Max Vogt, Das architektonische Denkmal, in: Mittig/Plagemann 1972, S. 46

117 Mittig/Plagemann 1972, S. 141 ff., Ulrich Bischoff in der Einleitung zur Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bischoff 1985, S. 10/11

- 118 Die Standortfrage beim Heine-Denkmal war insbesondere in
Düsseldorf Anlaß heftiger Kontroversen, weil man im jeweiligen
Standort immer zugleich die Aufwertung bzw. Überbewertung des
Dichters sah, vgl. Amerkung 65 und 70.
- 119 Die Standortbestimmung und Zuordnung des Heine-Denkmals wird
bereits bei dem Entwurf hierzu an der Skulptur von Kassel
deutlich hervorgehoben. Die Abbildungen der Skulpturen von
Kassel zeigen im Hintergrund, am anderen Ende der Rasenfläche
neben der Neuen Galerie einen Monopteros. Auf einer Achse mit
diesem Tempel plazierte Rückriem die Skulptur, um durch prägnante
Gegensätze die Skulptur mit der Architektur in Beziehung zu
setzen. So erscheinen die Dichte der Skulptur gegen das Offene
des Tempels, das tiefe Schwarz/Grau gegen die helle Fassung
der Architektur, die Rundform gegen die Rechteckform der
Skulptur, die tektonische Struktur der Skulptur gegen die
Architektur des Tempels. Im komplexen Spiel dieser Gegensätze,
die durch den Standort von Rückriem provoziert wurden, ent-
wickelt die Skulptur von Kassel über ihre werkimmanente Spannung
hinaus eine Wirkung zum Umraum.
- 120 Adolf Max Vogt, in: Mittig/Plagemann 1972, S. 46 ff.
- 121 ebd. S.
- 122 Kat. Rückriem 1984, S. 64
- 123 Diese Interpretation basiert auf Äußerungen Rückriems.
- 124 Schepers 1980, S. 133
- 125 Dem Assoziationsprinzip widmet W. Schepers ein eigenes Kapitel
und bezeichnet es als 'bisher meist unterbewertet' für die Er-
forschung der Gartenbautheorien.
Schepers 1980, S. 129 ff.
- A. M. Vogt über das architektonische Denkmal: "Was die Gegen-
stände 'reizen' oder auslösen, das ist die Vorstellungskraft
des gebildeten Besuchers und Betrachters. Seine Bildung bringt
ihn in die Lage, von derartigen kulissenhaft leicht gebauten
Gartendenkmälern Assoziation zu erleben, die ihn weit zurück-
führen in einstige Religionen und einstige Kunstwelten. Das
Gartendenkmal ist Assoziationsauslöser, mehr nicht, und es
kann sein, weil der gebildete Mensch des 18. Jahrhunderts in
geschichtlich-naturwissenschaftlichen Assoziationen zu leben
beginnt, was ihm eine eigentümliche Freiheit über Zeit und
Raum gewährt." Mittig/Plagemann 1972, S. 46.

- 126 zitiert nach Karpeles, 1899, S. 327
In dieser Form ist das erste Grab Heines bei Karpeles abgebildet durch einen Stich. (S. 337) Um 1900 wurde der Stein entfernt und durch ein Marmorgrab ersetzt, das der Bildhauer Louis Hasselrijs schuf. Es zeigt heute Grabplatte mit Heineversen, seitlich angebracht, und eine Stele mit der Heine-Büste, die in der Kopfhaltung dem Korfu-Denkmal, heute in Toulon, nahesteht.
- 127 Briefliche Mitteilung von Herrn Dr. Plagemann vom 08.06.1984
- 128 Benson 1976
Lexikon für Theologie und Kirche, Hrsg. von J. Höfer und K. Rahner, Bd. 9, Stichwort "Kreuz", Freiburg 1964
- 129 Hohmeyer in Der Spiegel, 33/1973, S. 95
- 130 Grassi 1980, S. 62, vgl. Naredi Rainer 1982, S. 33 ff. Kap. Zahl
- 131 Imdahl 1981, S. 54, van Doesburg 1925/1965, S. 41 ff., vorgeprägt durch die Definition der "elementaren Ausdrucksmittel der Malerei, Plastik und Architektur".
- 132 vgl. den Kanon der frühen Skulpturen von 1968/69, S. 75 ff.
- 133 Imdahl 1981, S. 69
- 134 Mittag 1969
- 135 ebd. S. 473/474
- 136 Hierin lag ein Beweggrund, den Schwerpunkt der Arbeit zu verlagern und von einer thematisch-orientierten Bearbeitung zu einer monographisch bestimmten Aussage zu gelangen.

137 Faltblatt der Arbeitsgemeinschaft christliche Kirchen Mönchengladbach; Zum Gedenktag, Mönchengladbach, 9. Nov. 1981. Ferner: "10 Jahre Kunst am Bau", Hrsg. Stadtarchiv Mönchengladbach, Text Joh. Cladders, Mönchengladbach 1976.
Man vergleiche hierzu die Aussagen Rückriems, die dem jeweiligen Betrachter die Definition von Denkmal oder Skulptur überlassen; bezüglich der Skulptur von Kassel 1982 schrieb Rückriem, "So wie die Skulptur jetzt dasteht, reiht sie sich ein unter meine anderen Skulpturen, die auch Denkmäler sind, - wenn die Menschen wollen."

138 So sind beispielsweise die roten Sandsteinplatten, mit denen die Wände der Bielefelder Kunsthalle von Ph. Johnson ausgestattet wurden, schariert, so als wären sie mit der Hand gefertigt, tatsächlich hat diese Illusion von Handarbeit eine Maschine erzielt. Noch deutlicher setzt James Sterling am Neubau der Stuttgarter Staatsgalerie die Stilmittel ein, wenn er den Baukörper mit präzise zugeschnittenen Natursteinplatten verkleidet und dabei durch breite, offene Fugen die Illusion erzielen will, als ob das Gebäude aus Stein gebaut sei, dazwischen zeigt der Neubau der Neuen Pinakothek in München von Alexander von Branca eine ähnliche Wirkung, indem die Außenhaut des Gebäudes mit Natursteinplatten versieht. Die Nutzung und Bearbeitung von Naturstein, wofür diese genannten Beispiele exemplarisch stehen, intendieren weniger die materialbedingte Struktur und Funktion des Steins, wie Rückriem es beabsichtigt, als vielmehr den Naturstein und seinen Gebrauch als Motiv.

Adolf Loos, der als Architekt diese Lösungen gefunden hatte, indem er Marmor, der zu sehr feinen Platten geschnitten war, zur Gestaltung von Fassaden nutzte, schrieb 1898 über die Baumaterialien:

"Wir leben in einer Zeit, die der Quantität der Arbeit den Vorzug gibt. Denn die läßt sich leicht kontrollieren, ist für jedermann sofort auffällig und erfordert keinen geübten Blick oder sonstige Kenntnisse. Da gibt es keine Irrtümer....

...Das war nicht immer so. Früher baute man mit den Materialien, die einem am leichtesten erreichbar waren. In manchen Gegenden

mit backstein, in manchen mit stein, in manchen wurde die mauer mit mörtel überzogen. Die so bauten, kamen sich wohl neben den steinarchitekten nicht ganz vollwertig vor? Ja weshalb denn? So etwas fiel niemanden ein. Hätte man steinbrüche in der nähe gehabt, so hätte man eben mit stein gebaut. Aber von weit her steine zum bau zu bringen, schien mehr eine frage des geldes als eine frage der kunst. Und früher galt die kunst, die qualität der arbeit, mehr als heutzutage....

...Aber jede arbeitszeit, ob die der maschine oder die des kuli, kostet geld. Wenn man aber kein geld hat? Dann beginnt man, die arbeitszeit zu erheucheln, das material zu imitieren. Die ehrfurcht vor der quantität der arbeit ist der fürchterlichste feind, den der gewerbestand besitzt. Denn sie hat die imitation zur folge. Die imitation aber hat einen großen teil unseres gewerbes demoralisiert. Aller stolz, aller handwerksgeist ist aus ihm gewichen." Loos 1962, S. 100/101

139 Haftmann 1939

140 Reinhardt 1984, S. 68

141 Kat. Krefeld 1977, Kat. München 1980, Kat. Winterthur 1984.

Bibliographie

- Adorno 1983 Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie, Hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt/Main 1983⁶
- Adorno 1958 Adorno, W. Theodor, Noten zur Literatur I Frankfurt/Main 1958
- Alberti 1877 Alberti, Leone Battista, Kleinere Kunsttheoretische Schriften
in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Hrsg. R. Eitelberger von Edelberg, übersetzt von Hubert Janischek, Wien 1877
- Albiker 1919 Albiker, Karl, Das Problem der Plastik und das Material des Bildhauers
in: Deutsche Kunst und Dekoration 45 1919/1920, S. 171 - 182
- Albrecht 1977 Albrecht, Hans Joachim, Skulptur im 20. Jahrhundert - Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung, Köln 1977
- Alloway 1966 Alloway, Lawrence, Systemic Painting
in: Battcock 1968
- Alloway 1975 Alloway, Lawrence, Topics in American Art since 1945, New York 1975
- Amman 1984 Amann, Jean-Christoph, Kunst im öffentlichen Raum
in: Parkett 2/1984 (July) Zürich, S. 6 - 36
- Andersen 1975 Andersen, Wayne, American sculpture in process 1930 - 1970, Boston/New York 1975
- Archipenko 1955 Archipenko, Alexander, Grundsätze meiner Kunst, in: das Kunstwerk 4/1955, S. 49 ff.
- Arnheim 1965 Arnheim, Rudolf, Kunst und Sehen, eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965
- Arnheim 1965 II Arnheim, Rudolf, Die Geometrische Form in der modernen Kunst, in: das Kunstwerk 3/1965 S. 3 ff.
- Ashton 1969 Ashton, Dore, Modern American Sculpture New York 1969

Ausstellungskataloge

Einzelausstellungen Ulrich Rückriem

- Kat. Rückriem 1964 Ulrich Rückriem, Skulpturen, Leopold Hoesch Museum, Düren 1964
Text Heinrich Appel
- Kat. Rückriem 1970 Ulrich Rückriem, Steine und Eisen, Museum Haus Lange, Krefeld 1970, Text Paul Wember
- Kat. Rückriem 1973 Ulrich Rückriem, Skulpturen 1968 - 1973, Kunsthalle Tübingen/Städt. Museum Mönchengladbach Köln 1973 (dumont international) Text Günter Ulbricht
- Kat. Rückriem 1974 Ulrich Rückriem, Kunstraum München e. V., München 1974, Text Hermann Kern
- Kat. Rückriem 1976 Ulrich Rückriem, Museum of Modern Art, Oxford 1976
- Kat. Rückriem 1977 Ulrich Rückriem, Skulpturen 1968 - 1977, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1977, Text Rudi Fuchs
- Kat. Rückriem 1978 Ulrich Rückriem, Skulpturen 1968 - 1978, Folkwang Museum Essen/Städt. Kunstmuseum Bonn 1978, Text Rudi Fuchs
- Kat. Rückriem/Venezia
1978 Ulrich Rückriem, Venezia, Biennale Venedig/Frankfurt/Main 1978
Texte: Geologisches Landesamt Krefeld, Rudi Fuchs, Ulrich Rückriem, Michelangelo Buonarrotti, Klaus Gallwitz
- Kat. Rückriem 1979 Ulrich Rückriem, Skulpturen 1977 - 1978 Westfälischer Kunstverein Münster/Mannheimer Kunstverein, 1979, Text Thomas Deeke
- Kat. Rückriem 1979/2 Ulrich Rückriem, Kunsthalle Bielefeld, 1979 Text Michael Pauseback
- Kat. Rückriem 1981 Ulrich Rückriem, New Works, Forth Worth Art Museum, Forth Worth/Texas 1981, Text Marge Goldwater
- Kat. Rückriem 1983 Ulrich Rückriem, Sculptures, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, Paris 1983 Text Friedrich Heubach, Bernard Blistène (interview), Laszlo Glozer

Kat. Rückriem 1984	Ulrich Rückriem, Skulpturen, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt/Main 1984 Texte Hannelore Kersting, Laszlo Glozer
Kat. Rückriem 1984/2	Ulrich Rückriem, Skulpturen für Hamburg, Hamburg 1984, Texte Werner Hofmann, Karl Weber
Kat. Rückriem 1984/3	Ulrich Rückriem, Kamakura Gallery, Tokio 1984
Kat. Rückriem 1985	Ulrich Rückriem, Skulpturen - Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1985, Text Friedrich Meschede, Benjamin H. D. Buchloh, Ursula Franke
Kat. Rückriem 1985/2	Ulrich Rückriem, Zeichnungen 1978 - 1985, Galerie Klein, Bonn 1985, Text Friedrich Meschede
Sonstige Ausstellungskataloge	
Kat. Amsterdam 1978	Door beeldhouwers gemaakt, Stedelijk Museum, Amsterdam 1978
Kat. Amsterdam 1982	60/60 Attitudes Konzepts, Stedelijk Museum, Amsterdam 1982
Kat. Arnheim 1971	Sonsbeek, Park Sonsbeek, Arnheim 1971
Kat. Baden-Baden 1972	"14 x 14", Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1972
Kat. Basel 1980	Skulptur im 20. Jahrhundert, Wenkenpark/Riehen Basel 1980
Kat. Basel 1984	Skulptur im 20. Jahrhundert, Merian Park Basel 1984
Kat. Berlin 1970	Jacques Lipchitz, Skulpturen und Zeichnungen 1911 - 1969, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1970
Kat. Berlin 1977	Tendenzen der zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin 1977
Kat. Berlin 1981	Dimensionen des Plastischen - Bildhauertechniken, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1981
Kat. Berlin 1982	Material wird Kunst, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1982
Kat. Berlin/Düsseldorf 1983/84	Picasso - Das Plastische Werk, National Galerie Berlin/Kunsthalle Düsseldorf 1983/84
Kat. Berlin 1983	Skulptur und Macht - Figurative Plastik in Deutschland der 30er und 40er Jahre, Akademie der Künste, Berlin 1983

Kat. Berlin 1984	Friedrich Gilly 1772 - 1800 und die Privatsgesellschaft junger Architekten, Berlin Museum, Berlin 1984
Kat. Bielefeld 1968	Richard Kaselowsky Haus/Kunsthalle Bielefeld Bestandskatalog Plastik, Bielefeld 1968
Kat. Bielefeld 1969	Henri Gaudier-Brzeska, 1891 - 1915, Skulpturen, Zeichnungen, Briefe, Programmatische Schriften, Kunsthalle, Bielefeld 1969
Kat. Bielefeld 1976	20 Lehrer der Hamburger Hochschule für Bildende Künste, Kunsthalle, Bielefeld 1976
Kat. Bielefeld 1977	Frank Stella, Werke 1958 - 1976, Kunsthalle, Bielefeld 1977
Kat. Braunschweig 1981	Guiseppe Spagnulo, Kunstverein, Braunschweig 1981
Kat. Braunschweig 1982	Zeichnungen von Bildhauern nach 1945, Kunstverein, Braunschweig 1982
Kat. Bremen 1976	Kunst im Stadtbild, Von Kunst am Bau zu Kunst im öffentlichen Raum, Universität Bremen, Bremen 1976, Hrsg. Herlyn/Manske/Weisser
Kat. Bremen 1983	Skulptur und Farbe 4. Bremer Skulpturenausstellung, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen 1983
Kat. Brüssel 1978	Carl Andre, Palais des Beaux Arts, Brüssel 1978
Kat. Darmstadt 1985	Stephan Balkenhol, Skulpturen, Ausstellungshallen Mathildenhöhe, Darmstadt 1985, Text Ulrich Rückriem
Kat. Dortmund 1961	Fritz Wotruba, Museum am Ostwall, Dortmund 1961
Kat. Dortmund 1967	Wege '67, Museum am Ostwall, Dortmund 1967
Kat. Düsseldorf 1967	Acht junge britische Bildhauer, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1967
Kat. Düsseldorf 1969	Minimal Art, Kunsthalle, Düsseldorf 1969
Kat. Düsseldorf 1972	Erwin Heerich, Karton- und Stahlplastiken, Zeichnungen und Pläne, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1972
Kat. Düsseldorf 1976	Prospekt Retrospekt, Europa 1947 - 1976, Kunsthalle Düsseldorf 1976
Kat. Düsseldorf/Berlin 1978	Ilja G. Tschaschnik 1902 - 1929, Kunstmuseum Düsseldorf/Bauhaus-Archiv Berlin 1978

Kat. Düsseldorf 1982	Bilder sind nicht verboten, eine Ausstellung zum Katholikentag 1982, Kunsthalle, Düsseldorf 1982
Kat. Düsseldorf 1984	von hier aus, Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, Messehallen, Düsseldorf 1984
Kat. Düsseldorf 1984/2	Aufbrüche, Manifeste, und Manifestationen, Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, Köln 1984
Kat. Düsseldorf 1985	Anthony Caro, Skulpturen 1969 - 1984, Kunstmuseum Düsseldorf 1985
Kat. Duisburg 1968	Junge deutsche Plastik, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 1968
Kat. Duisburg 1979	Lehmbruck und Italien, Zeichnungen, Graphik, und Plastik, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1979
Kat. Duisburg 1982	Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa Werke aus sowjetischen Museen, der Sammlung der Familie Rodtschenko und anderen Sammlungen, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1982
Kat. Eindhoven 1983	De statua, an exhibition on sculpture, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1983
Kat. Essen 1969	Verborgene Strukturen, ein Beitrag zur Untersuchung neuer Wahrnehmungsformen, Museum Folkwang, Essen 1969
Kat. Essen 1973	Katalog der Bildwerke, Museum Folkwang, Essen 1973
Kat. Essen/Otterlo 1973	Constructivism in Poland 1923 - 1936, Blok, Praesens a. r. Museum Folkwang/Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1973
Kat. Frankfurt 1978	z. B. Skulptur, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt/Main 1978
Kat. Hamburg 1961	Aristide Maillol, Kunstverein Hamburg 1961
Kat. Hamburg 1983	Karl Prantl, Steinmeditationen, Kunsthalle Hamburg 1983
Kat. Hannover 1957	Katalog der Bildwerke, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover 1957
Kat. Helsinki 1983	Ars '83, Ateneumin Kunstmuseum, Helsinki 1983
Kat. Kassel 1955	documenta I, Fridericianum, Kassel 1955

- | | |
|--------------------------|---|
| Kat. Kassel 1959 | documenta II, Bd. 2 Plastik, Orangerie, Kassel 1959 |
| Kat. Kassel 1968 | documenta IV, Fridericianum, Orangerie, Kassel 1968 |
| Kat. Kassel 1972 | documenta V, Fridericianum, Orangerie, Kassel 1972 |
| Kat. Kassel 1982 | documenta VII, Fridericianum, Orangerie, Kassel 1982 |
| Kat. Kassel 1979 | Wie die Alten den Tod gebildet, Wandlungen der Sepulkralkultur 1750 - 1850, Hrsg. Zentralinstitut für Sepulkralkultur, Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, Bd. 1, Hrsg. Hans Kurt Boehlke, Mainz 1979 |
| Kat. Köln 1981 | Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939 Köln 1981 |
| Kat. Köln 1982 | Kubismus, Künstler Themen Werke 1907 - 1920, Josef Haubrich Kunsthalle, Köln 1982 |
| Kat. Köln 1984 | Skulptur des Expressionismus, Josef Haubrich Kunsthalle, Köln, München 1984 |
| Kat. Krefeld 1976 | Palermo, Stoffbilder, Museum Haus Lange, Krefeld 1976 |
| Kat. Krefeld 1978 | David Rabinowitsch, Museum Haus Lange, Krefeld 1978 |
| Kat. Krefeld 1983 | Die Sammlung Lauff, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1983 |
| Kat. Lausanne 1979 | Malevitch, (L'Age D'Homme), Lausanne 1979 |
| Kat. Linz o. J. | Forum Metall Linz, Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung, Linz |
| Kat. London 1971 | Robert Morris, Tate Gallery, London 1971 |
| Kat. London 1975 | The conditions of sculpture, A selection of recent sculpture by younger british and foreign artists, Hayward Gallery, London 1975 |
| Kat. London 1981 | British Sculpture in the twentieth century Whitechapel Art Gallery, London 1981 |
| Kat. Mönchengladbach '76 | 10 Jahre Kunst am Bau, Städtisches Museum, Mönchengladbach 1976 |
| Kat. Mönchengladbach '83 | Sammlung Heinemann, Städt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1983 |
| Kat. München 1979 | Anthony Caro Tabel and related sculptures 1966 - 1978, Lenbachhaus, München 1979 |

Kat. München 1980	Blinky Palermo 1964 - 1976, Galerie Verein München 1980
Kat. Münster 1968	Josef Albers, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1968
Kat. Münster 1977	Skulptur, Ausstellung in Münster 1977, Landesmuseum, Schloßgarten, Universität, Aasee, Bd. I und II, Münster 1977
Kat. Münster/Stuttgart 1976	Norbert Kricke, Westfälisches Landesmuseum Münster 1976
Kat. Münster 1978	abstraction création 1931 - 1936, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1978
Kat. Münster 1980	Relief; Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Bern 1980
Kat. Münster 1984	Ernst Hermanns Skulpturen und Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Stuttgart 1984
Kat. New York 1967	Guggenheim International Exhibition, Sculpture from 20 nations, Guggenheim Museum, New York 1967
Kat. New York 1976	Mark di Suvero, Whitney Museum of American Art, New York 1976
Kat. New York 1978	Carl Andre, Sculptures 1959 - 1977, Albright Knox Art Gallery, New York 1978
Kat. New York/Berlin 1982	Kandinsky Russische Zeit und Bauhausjahre 1915 - 1933, Guggenheim Museum New York/Bauhaus-Archiv Berlin 1982
Kat. New York/Berlin 1983	Julio González 1976 - 1942 Plastiken Zeichnungen Kunstgewerbe, Guggenheim Museum/Städt. Galerie im Städel/Akademie der Künste Berlin 1983
Kat. Paris 1980	Malévitche architectones, peintures dessins, Centre Georges Pompidou, Collection du Musée National D'Art Modern, Paris 1980
Kat. Paris 1983	Richard Serra, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, Paris 1983
Kat. Stuttgart/Münster 1976	Norbert Kricke, Staatgalerie Stuttgart/Westf. Landesmuseum Münster 1976

Kat. Stuttgart 1980	Zeichnungen von Bildhauern des 20. Jahrhunderts Ideenskizze, Entwurf und Werkzeichnung Variation und autonome Zeichnung Konzept und Diagramm Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart 1980
Kat. Stuttgart 1983	dreidimensional aktuelle Kunst aus der Bundes- republik Deutschland, Hrsg. Institut für Aus- landsbeziehungen, Stuttgart 1983
Kat. Tübingen 1978	Richard Serra, Kunsthalle, Tübingen 1978
Kat. Wiesbaden 1984	Wiesbadener Skulpturentage, Wiesbaden 1984
Kat. Winterthur 1984	Blinky Palermo, Werke 1963 - 1977, Kunst- museum Winterthur 1984
Kat. Stockholm 1981	Frederik Magnus Piper 1746 - 1824, König- liche Akademie der Schönen Künste, Stockholm 1981
Kat. Zürich 1961	Henri Laurens, Skulpturen Collagen Zeichnungen Kunsthhaus, Zürich 1961

Nachtrag

Kat. Bremen 1986	Bodenskulptur, Kunsthalle Bremen 1986
Kat. Wien 1986	De Sculptura, Wiener Festwochen im Messe- palast, Wien 1986
Kat. Zürich 1985/86	Spuren, Skulpturen und Monumente ihrer präzisen Reise, Kunsthhaus Zürich 1985/86
Kat. Rückriem 1986	Ulrich Rückriem, Druckgraphik und Multiples 1969 - 1985, Kunstverein Freiburg 1986 Text Friedrich Meschede
Kat. Rückriem 1986/2	Ulrich Rückriem, Skulpturen Hrsg. Gal. Löhrl, Mönchengladbach 1986 Text Friedrich Meschede

- Bach 1981 Bach, Friedrich Teja, Brancusis architektonische Projekte; Zum Verhältnis von Moderne und Esoterik , in: das Kunstwerk 2/1981, S. 3 ff.
- Bach 1985 Bach, Martin, Studien zur Geschichte des Deutschen Kriegerdenkmals in Westphalen und Lippe, Frankfurt/Main 1985
- Badt 1963 Raumphantasien und Raumillusionen, Wesen der Plastik, Köln 1963
- Bandmann 1969 Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städel-Jahrbuch, NF 2 1969, S. 75 - 100
- Bandmann 1971 Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt/Main 1971, S. 129 - 157
- Bandmann 1971 Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1971
- Battcock 1968 Gregory Battcock (Hrsg.), Minimal Art, A Critical Anthologie, New York 1968
- Battcock 1973 Gregory Battcock (Hrsg.), The New Art, A critical Anthology, New York 1973
- Battcock 1979 Gregory Battcock, Konstruktivism und Minimal, Some critical theoretical and aesthetic correlations, diss. New York 1979
(diss, abstracts int. Nr. 7925255)
- Becker/Vostell 1965 Becker, Jürgen, Vostell, Wolf (Hrsg.), Happenings Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme, eine Dokumentation, Hamburg 1965
- Beenken 1944 Beenken, Hermann, Das Neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte, Versuch einer Rechenschaft, München 1944
- Benedikt 1968 Benedikt, Michael, Sculpture as Architecture: New York Letter, 1966-67, in: Battcock 1968, S. 61 ff.
- Benjamin 1966 Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt /Main 1966
- Benson 1976 Benson, G. W., The Cross - its History and Symbolism, New York 1976

- Bischoff 1977 Bischoff, Ulrich, Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813 - 1815, Berlin 1977
- Bischoff 1985 Bischoff, Ulrich (Hrsg.), Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland III Skulptur und Plastik, Texte und Dokumente, Stuttgart 1985
- Bloch 1975 Bloch, Peter, Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf 1975
- Bloch 1975/I Bloch, Peter, Berliner Skulpturen zwischen 1790 und 1900. Konzeption und Rezeption, in: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1975, S. 27 - 36
- Bloch 1977 Bloch, Peter, Vom Ende des Denkmals, in: Festschrift für Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 25 ff.
- Bloch/Grzimek 1978 Bloch, Peter, Grzimek, Waldemar, Das klassische Berlin, Die Berliner Bildhauerschule im Neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1978
- Bloch 1980 Bloch, Peter, Heroen der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft. Zierbrunnen und freie Kunst, in: Kunst im Rheinland in fünf Bänden. Hrsg. Trier/Weyres, Bd. 4 Plastik, Düsseldorf 1980, S. 281 - 348
- Bochner 1968 Bochner, Mel, Serial Art, Systems, Solipsism, in: Battcock 1968, S. 92 ff.
- Bourdon 1968 Bourdon, David, The Razed Sites of Carl Andre, in: Battcock 1968, S. 103 ff.
- Brinkmann 1908 Brinkmann, A. E., Platz und Monument, Untersuchung zur Geschichte und Aesthetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit, Berlin 1908
- Brinkmann 1922 Brinkmann, A. E., Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München 1922

- Burnham 1973 Burnham, Jack, Beyond Modern Sculpture, New York, 1973
- Burnham 1973/II Burnham, Jack, Kunst und Strukturalismus - Die neue Methode der Kunstinterpretation, Köln 1973
- Busch/Rudloff 1977 Busch, Günter, Rudloff, Martina, Gerhard Marcks, das plastische Werk, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1977
- Busch 1978 Busch, Werner, Der sentimentale Klassizismus, in: Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S.
- Buschor 1942 Buschor, Ernst, Vom Sinn der griechischen Standbilder, Berlin 1942
- Buschor 1960 Buschor, Ernst, Das Porträt, München 1960
- Butler 1975 Butler, Ruth, Western Sculpture, Definition of Man, Boston 1975
- Castle 1980 Castle, Ted, Ulrich Rückriem, The monumental Ritual, in: Artforum 3/1980, S. 36 ff.
- Catoir 1978 Catoir, Barbara, Rückriem Skulpturen in Essen: Steinblöcke als dreidimensionale Bilder, in: FAZ, 8. July 1978, S. 48
- Crichton 1975 Crichton, Fenella, Ulrich Rückriem at the Lisson Gallery, in: Art International, 6/1975, S. 56
- Celant 1980 Celant, Germano, Das Bild einer Geschichte 1956/75, Die Sammlung Panza di Biumo, Mailand 1980
- Clarenbach 1969 Clarenbach, Dietrich, Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert, diss. München 1969
- Clarenbach 1983 Clarenbach, Dietrich, Bildwerke in der Landschaft, Von der Vorzeit bis heute, München 1983
- Claus 1970 Claus, Jürgen, Expansionen der Kunst, Hamburg 1970
- Damus/Rogge 1979 Damus, Martin, Rogge, Henning, Fuchs im Busch und Bronzeblume, Zeitgenössische Plastik in Berlin-West, München 1979
- Davis 1975 Davis, Douglas, Vom Experiment zur Idee. Die Kunst im 20. Jahrhundert im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven, Köln 1975

- Drengenbergr 1972 Drengenbergr, H. J., Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1971 - 1934, Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Hrsg. Osteuropäischen Institut an der Freien Universitäts Berlin, Hist. Veröffentlichungen, Bd. 16, Berlin 1972
- Doesburg 1925/1968 Doesburg, Theo von, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, (Neue Bauhausbücher) Mainz 1968
- Dondellinger 1977 Dondellinger, Eckard, Der Obelisk, Graz 1977
- Durand-Dessert 1980 Durand-Dessert, Liliane, Une maïeutique: Ulrich Rückriem, in: Art Press, 3/1980, S. 15 ff.
- Develing 1970 Develing, Enno, Sculpture as Place, in: Art and Artists Vol. 5, Nr. 8/1970, S. 18 ff.
- Eisfeld 1975 Eisfeld, Kunst in der Stadt, Stuttgart 1975
- Elsen 1979 Elsen, Albert E., Modern European Sculpture 1918-45, New York 1979
- Etlin 1984 Etlin, Richard A., The architecture of death, Massachusetts 1984
- Evers 1939 Evers, Hans Gerhard, Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur, München 1939
- Faensen 1965 Faensen, H., Die bildnerische Form, Studien zur Architektur und Kunstwissenschaft, Berlin 1965
- Feeser 1979 Feeser, Sigrid, Einfache Verhältnisse einfach ausgedrückt, in: Mannheimer Morgen, 12. März 1979
- Fiedler 1955 Fiedler, Toni, Über das plastische Porträt, in: das Kunstwerk 1/1955, S. 15 ff.
- Fiedler 1959/60 Fiedler, Toni, Das Bildnis in der heutigen Plastik, in: Die Kunst, 1959/60, S. 52 ff.
- Flemming 1970 Fleming, Hans Theodor, Moderne Plastik und ihre Strukturen, Figur und Raum, in: Universitas 25/1970, S. 683 - 691
- Franzke 1982 Franzke, Andreas, Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, Köln 1982
- Fried 1968 Fried, Michael, Art and Objecthood, in: Battcock 1968, S. 116 ff.

- | | |
|----------------------|---|
| Friedrich 1932 | Friedrich, Karl, Die Steinverarbeitung, Augsburg 1932 |
| Forster 1979 | Forster, Hal, Reviews, New York: Ulrich Rückriem, in: Artforum 12/1979, S. 86 ff. |
| Fuller 1975 | Fuller, Peter, Ulrich Rückriem, in: Art and Artists, 6/1975, S. 24 ff. |
| Gassner/Gillen 1979 | Gassner, Hubertus, Gillen, Eckart, Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus, Dokumente und Kommentare, Kunstdebatten in der Sowjetunion 1917 - 1939, Köln 1979 |
| Gassner 1984 | Gassner, Hubertus, Alexander Rodtschenko, Konstruktion 1920 oder die kunst, das Leben zu organisieren, (kunst-stück) Frankfurt/Main 1984 |
| Geldzahler | Geldzahler, Henry, New York Painting and Sculpture, 1940 - 1970, New York, o. J. |
| Gerresheim 1981 | Gerresheim, Bert, Das Düsseldorfer Heine-Monument, Hrsg. Presseamt der Landeshauptstadt Düsseldorf, Düsseldorf 1981 |
| Giedion 1969 | Giedion, Siegfried, Architektur und das Phänomen des Wandels, Tübingen 1969 |
| Giedion 1932 | Giedion, Siegfried, Raum, Zeit und Architektur, München 1932 |
| Giedion-Welcker 1955 | Giedion-Welcker, Carola, Plastik des XX. Jahrhunderts, Volumen und Raumgestaltung, Stuttgart 1955 |
| Giedion-Welcker 1958 | Giedion-Welcker, Carola, Constantin Brancusi, Stuttgart/Basel 1958 |
| Gindertael 1965 | Gindertael, Roger van, Maurice Lipsi, Neuchâtel 1965 |
| Gradmann 1943 | Gradmann, Erwin, Bildhauer-Zeichnungen, Basel 1943 |
| Gradmann 1962 | Gradmann, Erwin, Gedanken zur Plastik, in: Festschrift Hans Sedlmayr, München 1962, S. 80 - 95 |
| Graevenitz 1977 | Graevenitz, Antje von, De fundamentele beeldhouwkunst van Ulrich Rückriem, in: Vrij Nederland, 15. Jan. 1977 |

- Graevenitz 1977/I Graeventiz, Antje von, Malheur, dadaist of kunstnaar van het volk? Brancuis in Roemenie, Museumsjournaal Amsterdam, Serie 22 Nr. 1/1977
- Graham 1967 Graham, Dan, A Minimal Future? Models and Monuments, in: Arts Magazin, 3/1967, S. 32
- Grassi 1980 Grassi, Ernesto, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980
- Greenberg 1968 Greenberg, Clement, Recentness of Sculpture in Battcock 1968, S. 180 ff.
- Growe 1984 Growe, Bernd, Der Eigensinn des Stein, in: Weltkunst 5/1984, S.
- Grüterich 1973/74 Grüterich, Marlies, Eine Definition von Skulptur, in: Heute Kunst, 4/5, 1973/74, S. 33 ff.
- Grüterich 1978 Grüterich, Marlies, Ulrich Rückriem, Folkwang Museum Essen, in: Pantheon 10/1978, S. 358
- Grzimek 1956 Grzimek, Waldemar, Gedanken zu meinem Heine-Denkmal, in: Bildende Kunst, 1956, S. 310 ff.
- Gössmann 1972 Gössmann, Wilhelm, Geständnisse - Heine im Bewußtsein heutiger Autoren, Düsseldorf 1972
- Haftmann 1939 Haftmann, Werner, Das italienische Säulenmonument, Leipzig Berlin 1939
- Hager 1957 Hager, Werner, Über Raumbildung in der Architektur und in der bildenden Kunst Sonderdruck aus "Studium Generale", 10 Jhg. Heft 10, Münster 1957
- Hahnloser 1972 Hahnloser, Hans Rudolf, Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek 2. Auflage, Graz 1972
- Hammacher 1973 Hammacher, Peter, Die Entwicklung der modernen Skulptur, Tradition und Erneuerung, Berlin 1973
- Hass 1984 Hass, Angela, Adolf von Hildebrandt, Das plastische Porträt, München 1984
- Häuser/Honisch 1984 Häuser, Robert/Honisch, Dieter, Kunst - Landschaft - Architektur, Stuttgart 1983 (Hrsg. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart)
- Held 1972 Held, Jutta, Minimal Art, eine amerikanische Ideologie, in: Neue Rundschau 1972/4

- Heynen 1979 Heynen, Julian, Barnett Newmanns Texte zur Kunst, Hildesheim, New York 1979
- Heusinger 1976 Heusinger von Waldeck, Notizen über die Porträtplastik der 20er Jahre, in: Kat. die zwanziger Jahre im Porträt, Bonn 1976
- Hoetger 1919 Hoetger, Bernhard, Der Bildhauer und die Plastik, in: Der Cicerone XI/7, 1919
- Hofmann 1958 Hofmann, Werner, Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1958
- Hofmann 1959 Hofmann, Werner, Das Material in der neuen Plastik, in: Das Werk, 46/1959, S. 101
- Hofmann 1970 Hofmann, Werner, Über Matisse, Maillol und Brancusi, in: Festschrift für A. Hentzen, Hamburg 1970, S. 97 ff.
- Hofmann 1970/II Hofmann, Werner, Henri Laurens, Stuttgart 1970
- Hohmeyer 1973 Hohmeyer, Jürgen, Im Liegestütz, in: Der Spiegel 33/1973, S. 94 ff.
- Hohmeyer 1977 Hohmeyer, Jürgen, Schnürende Schnitte, in: Der Spiegel 3/1977, S. 140 ff.
- Hohmeyer 1980 Hohmeyer, Jürgen, Ulrich Rückriem und der Kampf am Bau, in: Der Spiegel, 50/1980, S. 199 ff. (Mit einem Text von Ulrich Rückriem)
- Hohmeyer 1982 Hohmeyer, Jürgen, Ehrenwerte Verlegenheit auf dem Sockel, in: Der Spiegel 19/1982, S. 204 ff.
- Honnef 1971 Honnef, Klaus, Concept Art, Köln 1971
- Huber 1973 Huber, Erich, Körper und Raum, Grundlagen der Skulptur und Architekturbetrachtung, Wien 1973
- Hüfler 1978 Hüfler, Brigitte, Ernst Herter 1846-1917, Werk und Porträt eines Berliner Bildhauers, Berlin 1978
- Honnef 1978 Honnef, Klaus, Die Biennale Venedig 1978, in: Kunstforum International, 3/1978, S. 245 ff.
- Imdahl 1981 Imdahl, Max, Bildautonomie und Wirklichkeit, Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981

- Jacoby 1975 Jacoby, Stephan M., Architectural Sculpture in New York City, New York 1975
- Jaeger/Lüthe 1983 Jaeger, Petra/Lüthe, Rudolf (Hrsg.), Distanz und Nähe, Würzburg 1983
- Jahn-Fehsenbecker 1979 Jahn-Fehsenbecker, Eva, Zerteilen - Verteilen, in: Mannheimer Hefte, 2/1979, S. 108 ff., Mannheim 1979
- Jammer 1960 Jammer, Max, Das Problem des Raumes, Entwicklung der Raumtheorien, Darmstadt 1960
- Jantzen 1938 Jantzen, Hans, Über den kunsthistorischen Begriff, in: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Abteilung, Heft 5, München 1938
- Jappe 1971 Jappe, Georg, Konrad Fischer interviewed, in: Studio International, Vol. 180, 2/1971, S. 68 ff.
- Jappe 1978 Jappe, Georg, "Dieselbe Kraft die im Stein drin war", Interview mit Ulrich Rückriem, in: Kunstforum International, 2/1978, S. 33 ff.
- Joachims 1978 Joachims, Rainer, Carl Andre, Jörg Johnen und von der Ideologie von Fortschritt in der Skulptur, in: Das Kunstwerk, 2/1978, S. 35
- Judd 1975 Judd, Donald, Complete Writings 1959-78, New York 1975
- Karpeles 1899 Karpeles, Gustav, Heine, Aus seinem Leben und seiner Zeit, Leipzig 1899
- Keller 1954 Keller, Harald, Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance, in: Kunstchronik, 7/1954, S. 134 ff.
- Keller 1954/II Keller, Harald, Artikel 'Denkmal', in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Sp. 1257 - 1297, Stuttgart 1954
- Kerber 1970 Kerber, Bernhard, Zur Theorie der Non-Relational Art, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Gießen 1970
- Kerber 1971 Kerber, Bernhard, Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971

- Kerber 1973 Kerber, Bernhard, Szene Rhein-Ruhr, in: Art international 12/1973, S. 64
- Kerber 1977 Kerber, Bernhard, Plastik ohne Sockel, in: Jahresring 1977/78, S. 23 ff.
- Kirsch 1980 Kirsch, Rolf, Ch. C. L. Hirschfels "Theorie der Gartenkunst" und sein Denkmalebegriff, Entstehung - Bedeutung - Wirkung, (Mag. Arbeit) Göttingen 1980
- Kleinknecht 1976 Kleinknecht, Karl Theodor (Hrsg.), Heine in Deutschland, Dokumente seiner Rezeption 1834 - 1956, Tübingen 1976
- Klemm 1982 Klemm, R., Die Steine der Pharaonen, Staatliche Sammlung ägyptischer Kunst, München 1982
- Krampen 1979 Krampen, M., Meaning in the urban environment, London 1979
- Krüger/Kruse 1974 Krüger, Ekkehard, Kruse, Joachim (Hrsg.), Kunst am Bau, Protokolle einer Tagung in der Akademie Sandelmark vom 11. bis 13. Oktober 1974, Schleswig/Flensburg 1974
- Kudielka 1968 Kudielka, Robert, New English Sculpture - Abschied vom Objekt, in: Das Kunstwerk 10, 11/1968, S. 18 ff.
- Kudielka 1969 Kudielka, Robert, 1969, Kunst und Technik, in: das Kunstwerk 11/1969, S. 33 ff.
- Kudielka 1977 Kudielka, Robert, Kontrast und Synthese, in: das Kunstwerk 12/1977, S. 37 ff.
- Kultermann 1972 Kultermann, Udo, Neue Dimensionen der Plastik, Tübingen 1972
- Ladendorf 1963 Ladendorf, Heinz, Denkmäler und Mahnmale seit 1945, Sonderdruck aus "Monumenta Judaica", 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Köln 1963
- Lambriger 1985 Lambrigger, Rolf, Zeitgenössische Kunstwerke im Freien, Zürich 1985
- Larsson 1974 Larsson, Lars Olof, Von allen Seiten gleich schön, Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus, Stockholm 1974

Le Corbusier 1977	Le Corbusier, Le Modulor, Contre la pollution visuelle, Paris 1977
Lessing 1982	Lessing, Gotthold, Ephraim, Wie die Alten den Tod gebildet, in: Werke in drei Bänden, Bd. III, München 1983
Lippard 1973	Lippard, Lucy R., Six Years; The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972, New York 1973
Lissitzky 1977	Lissitzky, El, Proun und Wolkenbügel, Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden 1977
Loos 1962	Loos, Adolf, Sämtliche Schriften, Wien 1962
Mai 1981	Mai, Ekkehard, Ein neuer Historismus, in: Das Kunstwerk 34/1981, S. 49 ff.
Marcuse 1951	Marcuse, Ludwig, Heinrich Heine, Hamburg ² 1951
Memmesheimer 1967	Memmesheimer, Paul, Das klassizistische Grammatik - eine Typologie, Diss. Bonn 1967
Mittig 1969	Mittig, Hans Ernst, Die Entstehung des ungenständlichen Denkmals, in: Evolution, généralæ et développements région en histoire de l'art, Budapest 1969
Mittig/Plagemann 1972	Mittig, Hans Ernst, Plagemann, Volker, Denkmäler im 19. Jahrhundert, Deutung und Kritik, München 1972
Moholy Nagy 1928/1968	Moholy Nagy, László, Vom Material zu Architektur, (Neue Bauhausbücher) Mainz 1968
Morris 1968	Morris, Robert, Notes on sculpture, in: Battcock 1968, S. 222 ff. und de Vries 1974, S. 193 ff.
Morschel 1972	Morschel, Jürgen, Deutsche Kunst der 60er Jahre, Plastik, Objekte, Aktionen, (Bd. II) München 1972
Müller 1976	Müller, Werner, Das Weiterleben gotischer Überlieferung in der deutschen Steinmetzlehre vom 16. - 18. Jahrhundert, in: Technikgeschichte 43/1976, S. 268 ff.

- Münz/Künstler 1964 Münz, Ludwig/Künstler, Gustav, Der Architekt Adolf Loos - Darstellung seines Schaffens und Werkgruppen, chronologisches Werkverzeichnis, München 1964
- Musil 1962 Musil, Robert, Nachlaß zu Lebzeiten, Hamburg 1962
- Naredi-Rainer 1982 Naredi-Rainer, Paul von, Architektur und Harmonie, Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982
- Oechslin 1971 Oechslin, Werner, Pyramide et sphère, notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIIIème siècle et ses sources italiennes, in: Gazette des Beaux Arts, 77/1971, S. 201 ff.
- Olbrich 1977 Olbrich, H., Studien zu Theorie und Geschichte des Konstruktivismus, Diss. Berlin 1977
- Osten 1962 Osten, Gert von der, Plastik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Königstein 1962
- Petsch 1970 Petsch, Joachim, Block und Rhythmus, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XV, 2/1970, S. 150 ff.
- Petsch 1984 Petsch, Joachim, Heinrich Heine Denkmal von Arno Breker auf Norderney - eine Provinzposse?, in: Kritische Berichte, 12. Jahrgang, 1984/1, S. 5 ff.
- Piller 1977 Piller, Micky, "Als Kunstnaar kan je de wereld niert veranderen", (Interview) in: Haagse post, 22.1.1977, S. 42
- Pinkus-Witten 1977 Pinkus-Witten, Robert, Post-Minimalism, New York 1977
- Reinhardt 1984 Reinhardt, Ad, Schriften und Gespräche, München 1984
- Read 1969 Read, Herbert, The art of Sculpture, Princeton³ 1969
- Robinette 1976 Robinette, Margaret A., Outdoor Sculpture object and enviroment, New York 1976
- Roh 1957 Roh, Juliane, Deutsche Bildhauer der Gegenwart, München 1957
- Poeschke 1980 Poeschke, Joachim, Donatello, München 1980
- Raphael 1984 Raphael, Max, Wie will ein Kunstwerk gesehen sein Frankfurt/Main 1984

- Roriczer 1965 Roriczer, Matthäus, Von der fialen gerechtigkeit und geometria deutsch, Faksimile-Druck der Originalausgabe von Regensburg 1486, Wiesbaden 1965
- Rose 1968 Rose, Barbara, A B C Art, in: Battcock 1968, S. 274
- Rose 1969 Rose, Barbara, Von der Mülltonnenschule zur Minimal Art, Köln 1969
- Rotzler 1951 Rotzler, Willy, Plastik im Grünraum, in: das Werk 38/1951, S. 149
- Rotzler 1975 Rotzler, Willy, Objektkunst, Von Duchamps bis zur Gegenwart, Köln 1975
- Sack 1982 Sack, Manfred, Lebensraum: Strasse, Schriftenreihe des deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 14, Bonn 1982
- Scharf 1984 Scharf, Hans, Kleine Kunstgeschichte des Denkmals, Darmstadt 1984
- Schepers 1980 Scheper, W., Hirschfelds Theorie der Gartenkunst, Worms 1980
- Schmoll 1983 Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., Rodin-Studien, München 1983
- Schubert 1976 Schubert, Dietrich, Das Denkmal für die Märzgefallenen von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neuen Denkmals, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 21, 1976, S. 199 ff.
- Schubert 1981 Schubert, Dietrich, Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981
- Sedlmayr 1978 Sedlmayr, Hans, Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Mittenwald 1978
- Selz 1963 Selz, Jean, Ursprünge der modernen Plastik, München 1963
- Seuphor 1959 Seuphor, Michel, Die Plastik unseres Jahrhunderts, Köln 1959
- Sharp 1971 Sharp, Willoughby, A metal ring encircling a tree, (Interview) in: Avalanche 1971, S. 42 ff

- Spyra 1983 Spyra, Joachim, Denkmale für Heinrich Heine im 19. und 20. Jahrhundert in Deutschland. (Mag. Arbeit), Düsseldorf 1983
- Steuben 1973 Steuben, Hubert von, Der Kanon des Polyklet, Tübingen 1973
- Stangos 1981 Stangos, Nikos, Concepts of Modern Art, New York² 1981
- Stubner/Huber 1984 Stubner, A., Huber, S., Alphabete, ein Schrift-atlas, München 1984
- Syamken 1970 Syamken, Georg, Die Kunsthalle der Stadt Bielefeld, in: Festschrift für A. Hentzen, Hamburg 1970, S. 266 ff.
- Tarnowski 1982 Tarnowski, Wolfgang, Heine-Denkmal, in: Art 7/1982, S. 88
- Thomas 1971 Thomas, Karin, Bis Heute, Köln 1971
- Thomas 1972 Thomas, Karin, Kunst Praxis heute, Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik, Köln 1972
- Thomas 1973 Thomas, Karin, Ulrich Rückriem, Die Skulptur als Arbeitsprozess, in: das Kunstwerk 7/1973, S. 3 ff.
- Trier/Weyres 1980 Trier, Ed./Weyres (Hrsg.), Kunst im Rheinland in fünf Bänden, Düsseldorf 1980
- Trier 1954 Trier, Ed. Plastik von Rodin bis Marini, Frankfurt 1954
- Trier 1955 Trier, Ed., Moderne Plastik, Frankfurt 1955
- Trier 1960 Trier, Ed., Figur und Raum, Berlin 1960
- Trier 1962 Trier, Ed., Notizen zum neuen Denkmal, in: Festschrift für Heinrich Lützeler, Düsseldorf 1962
- Trier 1965 Trier, Ed., Skulptur und Architektur, in: Marburger Universitätsbund, Jahrbuch 1965
- Trier 1973 Trier, Ed., Unterlebensgroß - Lebensgroß - Überlebensgroß, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch, 35/1973, S. 367 ff.
- Trier 1974 Trier, Ed., Werke deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts in Museen der Nachbarländer, in: Jahresring 1973/74, S. 243 ff.
- Trier 1980 Trier, Ed., Bildhauertheorien, im 20. Jahrhundert, Berlin² 1980

- | | |
|------------------|---|
| Trier 1983/84 | Trier, Ed., Das Denkmal ist tot, es lebe das Denkmals! in: Jahresring 1983/84, S. 263 ff. |
| Uthemann 1981 | Uthemann, Ernest Wolfgang, Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung - eine Rezeptionsanalyse der Ausstellung "Skulptur 77" in Münster, (Mag. Arbeit) Osnabrück 1981 |
| Velte 1981 | Velte, Maria, Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrißgestaltung der gotischen Kirchen, Basel 1981 |
| Verbeek 1978 | Verbeek, A., Der Grabtempel in romantischer Sicht, in: Gedenkschrift Günter Bandmann, Berlin 1978 |
| Vitt 1982 | Vitt, Walter, Von strengen Gestalten, (Selbstverlag) Köln 1982 |
| Vogt-Göknil 1951 | Vogt-Göknil, Ulya, Architektonische Grundbegriffe und Umraumerlebnis, Zürich 1951 |
| Wember 1963 | Wember, Paul, Bewegte Bereiche der Kunst, Kinetik, Objekte, Plastik, Krefeld 1963 |
| Wittkower 1960 | Wittkower, Rudolf, Changing concepts of Proportion, in: Daedalus 1960, S. 199 ff. |
| Wittkower 1969 | Wittkower, Rudolf, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969 |
| Wittkower 1977 | Wittkower, Rudolf, Sculpture - Prozess and Principles, London 1977 |
| Wolf 1980 | Wolf, Norbert, Substrat Idee Bedeutung, Werkstoff und Material in der deutschen Plastik von 1600 - 1980, diss. München 1983 |
| Wollheim 1968 | Wollheim, Richard, Minimal Art, in: Battcock 1968, S. 387 |
| Zaugg 1982 | Zaugg, Rémy, Die List der Unschuld, Das Wahrnehmen einer Skulptur, Einhoven 1982 |
| Zimmermann 1982 | Zimmermann, Maria, Denkmalstudien, Ein Beitrag zum Verständnis des Persönlichkeitsdenkmals in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin seit dem Zweiten Weltkrieg, Diss. Münster, Hildesheim 1982 |

A B B I L D U N G E N



Paul Cézanne
Der Steinbruch Bibémus
um 1900, Museum Folkwang Essen

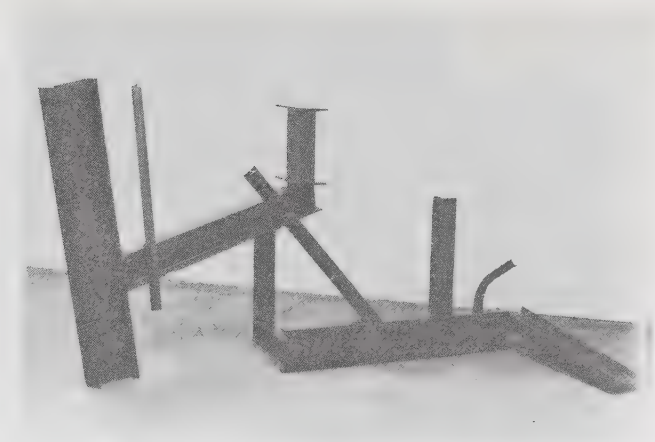


Abb.8
Anthony Caro, *Sculpture 2*; 1962

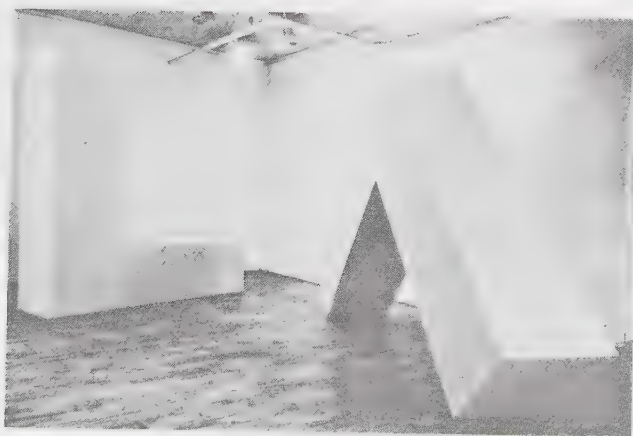


Abb.15
Robert Morris, *Untitled*; 1965/66

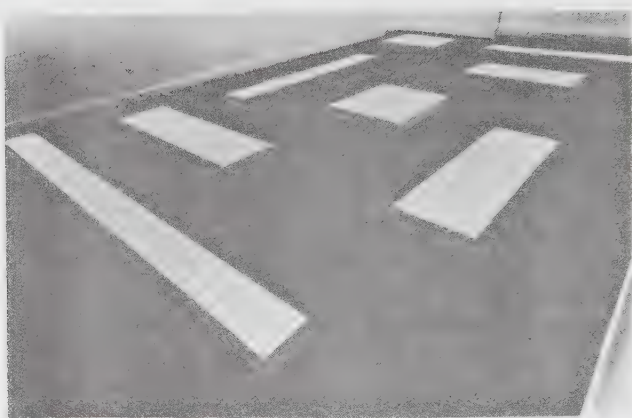


Abb.18

Carl Andre, Equivalent; 1966



Abb.21

Ulrich Rückriem, Zeichnung
um 1962

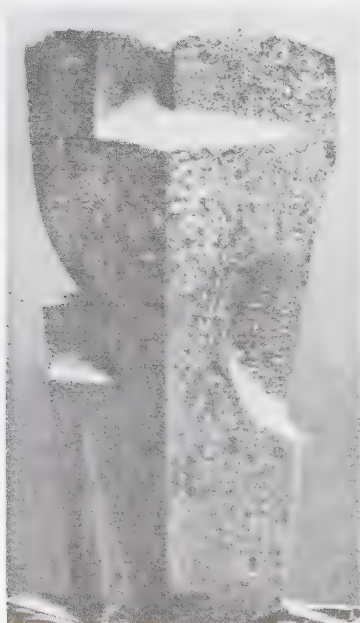


Abb.27

Maurice Lipsi, Architecturale
1965

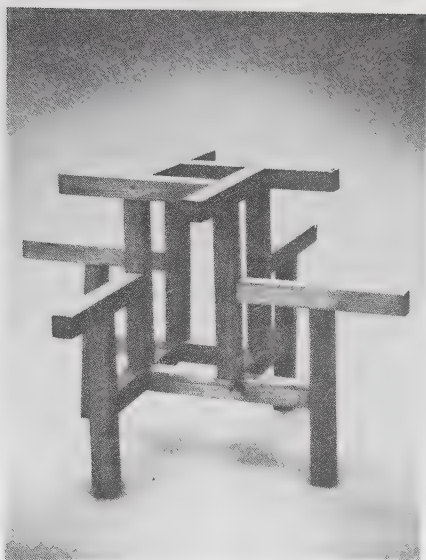


Abb.37

Alexander Rodtschenko, Raumkonstruktionen; um 1921
(Rekonstruktion)

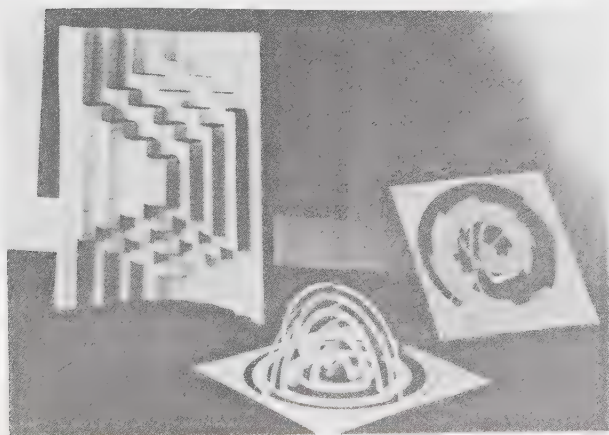


Abb.39

Bauhaus, Werkstatt Josef Albers
"Materialübungen in Papier", 1927



Abb.46 / Kat.Nr.112

Ulrich Rückriem, Denkmal in Derichsweiler; 1969

Detailaufnahme



Abb.57

Ulrich Rückriem, Kreise, Videokassette; 1971



Abb.66

Ulrich Rückriem, Zeichnung Djerba; 1962



Abb.63

Ulrich Rückriem, Dolomit zugeschnitten; 1976

Petrikirche Münster

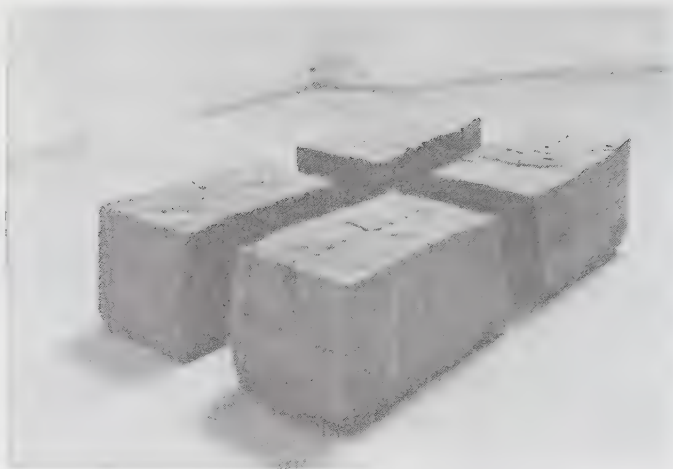


Abb.69

Ulrich Rückriem, Dolomit gespalten; 1978
Biennale Venedig 1978



Abb.71

Ulrich Rückriem, Dolomit gespalten und geschnitten; 1978



Abb.74

Ulrich Rückriem, Denkmal für Heinrich Heine; 1982
Schloßgarten Bonn

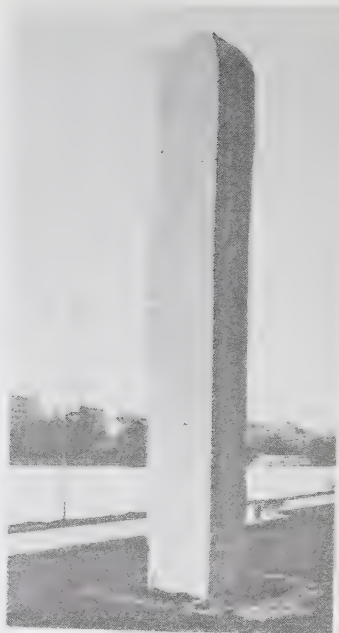
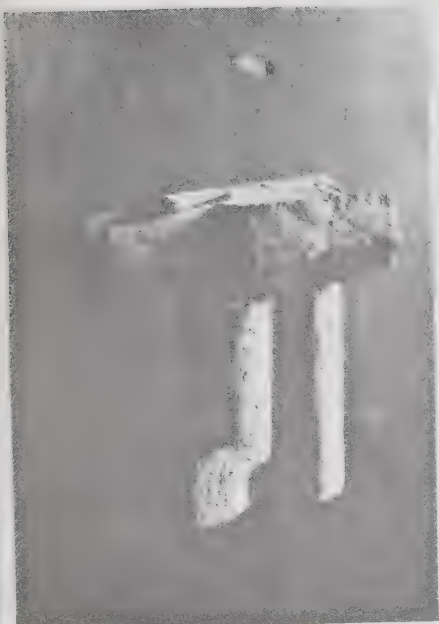


Abb.83

Ulrich Rückriem, Granit gespalten; 1984
Frankfurt



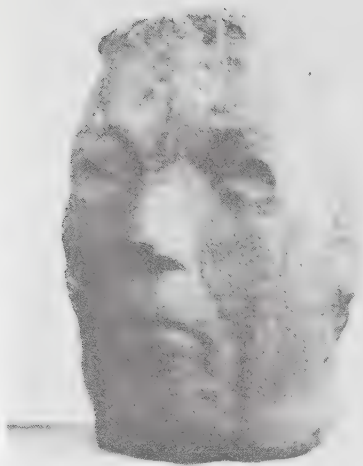
Kat.Nr.7
U.Rückriem,Architekturmotiv
um 1961
(Archivphoto Schmitz-Fabri)



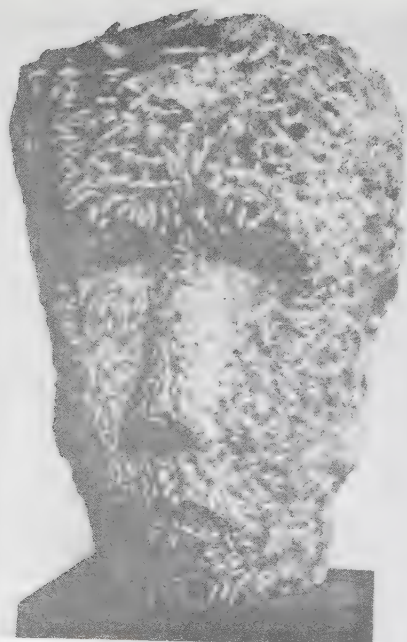
Kat.Nr.9
U.Rückriem,Architekturmotiv
um 1961

Kat.Nr.15
U.Rückriem,Bildnis F.Schiffer
1961,Bronze





Kat.Nr.20
U.Rückriem,Bildnis W.Recker
Sandstein,1962



Kat.Nr.27
U.Rückriem,Bildnis C.O.Koenigs
Granit,um 1963

Kat.Nr.38
U.Rückriem,Doppelsphinx
Granit,um1964

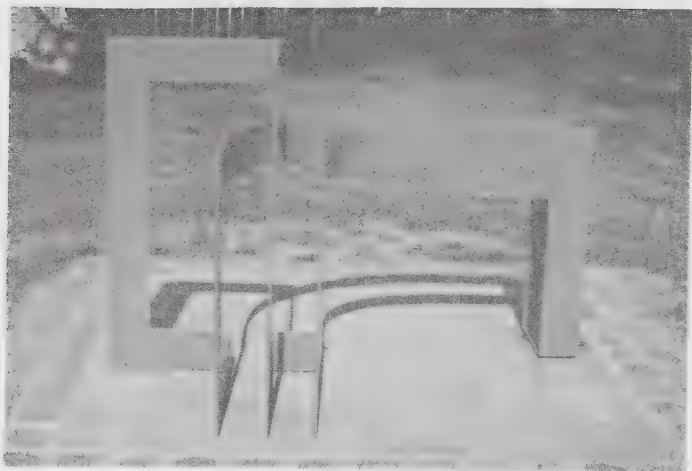




Kat.Nr.60
 U.Rückriem, ohne Titel; 1964
 Eschenholz

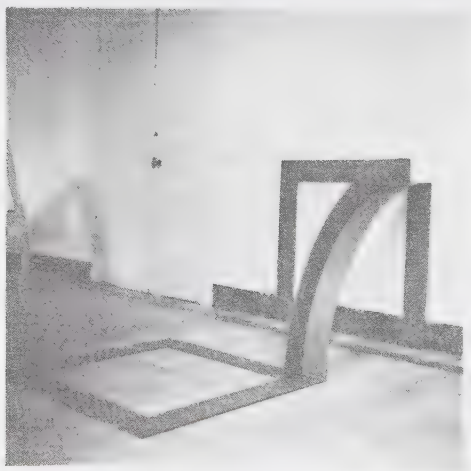


Kat.Nr.70
 U.Rückriem, Holzkonstruktion; 1965/66
 Eichenbalken



Kat.Nr.82

U.Rückriem, Bandeisenkonstruktion; 1968



Kat.Nr.86

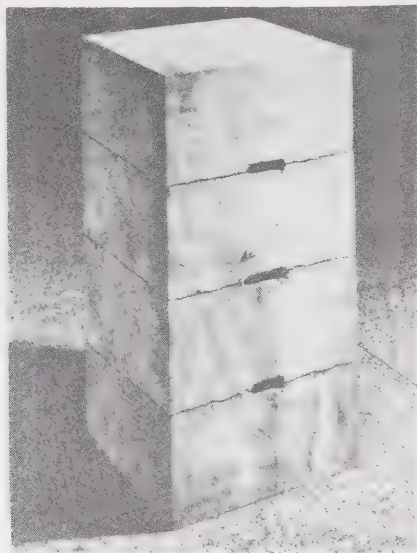
U.Rückriem, Bandeisenkonstruktion; 1968

Archivphoto



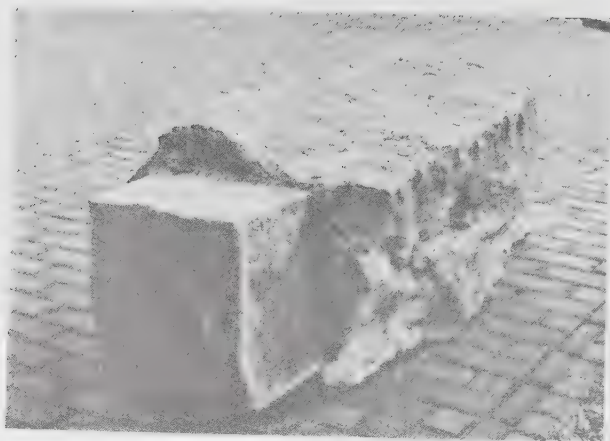
Kat.Nr.134

U.Rückriem, Aachener Blaustein, geschnitten; 1969



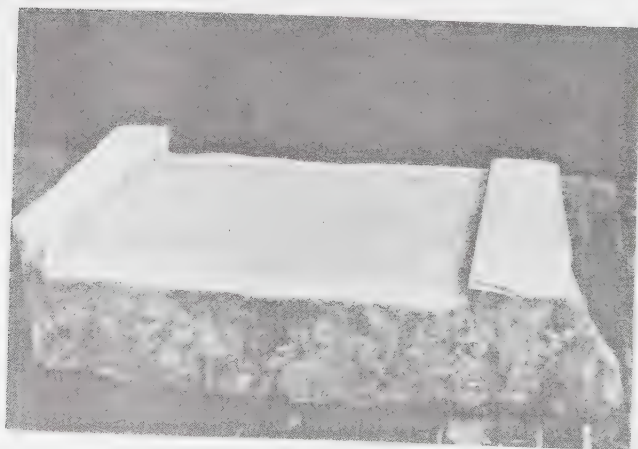
Kat.Nr.137

U.Rückriem, Dolomit geschnitten, gespalten; 1968/69



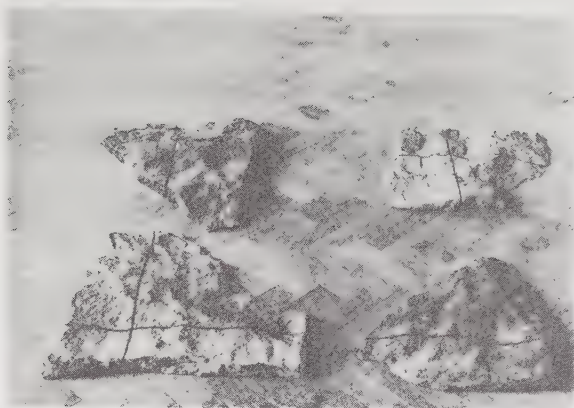
Kat.Nr.139

U.Rückriem,Basaltlava,Grundform herausgearbeitet;1969



Kat.Nr.140

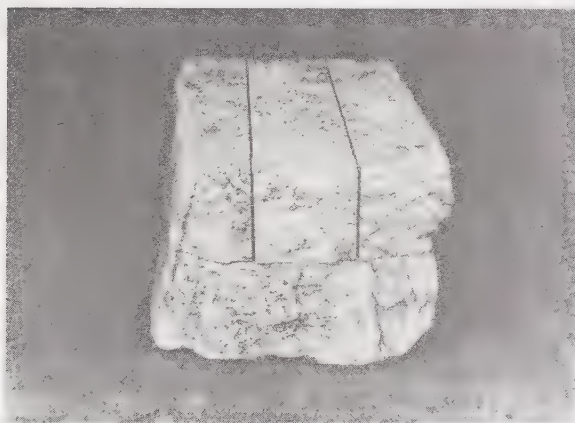
U.Rückriem,Dolomit,Grundform hereingearbeitet,1969



Kat.Nr.144

U.Rückriem, Diabas geschnitten; 1970

"Zusammengezogene Volumen"



Kat.Nr.146

U.Rückriem, Aachener Blaustein, gespalten und geschnitten; 1968

"Horizontale Spaltung/Vertikaler Schnitt"

Lebenslauf

Friedrich Meschede

1955	geboren am 5. Oktober in Lippstadt als ältester Sohn des Landwirts und Brennereikaufmanns Fritz Meschede und seiner Frau Anne, geb. Heimann. Aufgewachsen auf dem elterlichen Hof in Rüthen.
1962 - 1966	Besuch der Volksschule Rüthen
1966 - 1976	Besuch des Städtischen Gymnasiums Rüthen, Abschluß mit der Reifeprüfung
1977 - 1978	Gesetzliche Wehrpflicht
SS 1978	Beginn des Studiums der Kath. Theologie an der Julius-Maximilian Universität Würzburg, Kunstgeschichte im Nebenfach
WS 1978	Beginn des Studiums der Kunstgeschichte und Volkskunde
WS 1979	Wechsel an die Westfälische Wilhelms Universität Münster

